

الحياة



العدد السابع • يوليو ١٩٩٤

مسكويه رسالة الخوف من الموت

الأيديت مايا

السلطان حسام

الحياة العزيبات

صمد بن عاصم

الحياة العزيبات

عمر الدين

الحياة العزيبات

محمد عبد المنعم

جاذبية سرى وفرحة الحياة

مختار العطار

دراسة ونصوص جديدة،

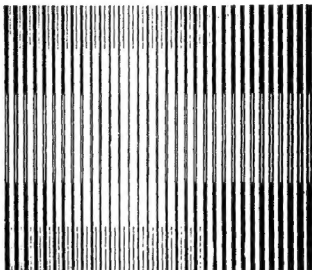
شعر ما بعد السبعينيات

المذاع



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشارك الفني

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - النوبة ١٢ ريالاً - أبو ظبی ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحائق ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تلفون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

الحالة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

الجماع

السنة الثانية عشرة • يوليو ١٩٩٤ م • محرم ١٤١٤ هـ

هذا العدد

درج	أبون حمدي ١٠٩
■ الفن التشكيلي :	
جاذبية سرى وفرحة الحياة	مختار المطار ٤٥
■ القصة :	
مضحكات كونيّة	بدر الديب ٤٩
العصافير تنزه أيضاً	جار الله الحلو ٥٢
المنتهى	مصطفى أبو النمر ٥٥
في سبيل الجاز	خالد منتصر ٦١
نداءات	أمينة زيدان ٦٨
حكايات	عبد المنعم البار ٧١
خدعة	شادة عبد المنعم ٧٤
■ المتابعات :	
في النظار المكتبة	سميرة صادق ١١٠
بعد طول غياب وحضور	هذاه عبد الفتاح ١١٣
مسار جديد للموسيقى المصرية	جهاد داود ١١٧
رسالة بتغراء عن شعر السدانة في مصر	عبد الوهاب داود ١٢٢
■ تعقيبات :	
التراث القبطي تراث لكل المصريين	صلاح الدين عبد المحسن ١٢٥
■ الرسائل :	
رالف اليوسن (١٩١٤ - ١٩٩٤) ، نيويورك	أحمد مرسى ١٢٨
النيرستريكا الأمريكية ، لندن	ص . ح ١٣٧
المنطق الثاني للشعر العربي الهولندي ، أمستردام	محمد سليمان ١٤٣
ولقة مع الأعمال الأدبية الجديدة ، للسطين	صبحي شعري ١٤٧
الفنان جيانج جونغجونغ وخلفائه ، بكين	أحمد علي محمد ١٥٠
■ (صدقاء) إبداع :	
١٥٤	

■ الافتتاحية :	
القيمة الدائمة مهمة . والقيمة المعنوية أهم !	أحمد عبد المنعم حجازي ٤
■ الدراسات :	
الإيجيبتوليا	ميلاد حنا ٦
الضوء الهارب .. تعدد الخطابات السردية	صبري حافظ ١٢
المفكر السياسي عند الإمام علي	مراد وهبه ٣٠
رسالة الخوف من الموت	مسكوي ٢٤
الأثر الشعبي والبيئي والعقيدى	ميلا بديع عبد الملك ٢٨
الفلسفة الأغسطية القبطية	سميحة عبد الشهيد ٣٢
■ الشعر :	
وغالباً ما يفنى طائر في وحشة	محمد التيسى ٣٦
أحمد	إبراهيم الخطيب ٤٢
■ شعر ما بعد المسيحيات : دراسة ونسرس :	
المشهد الشعري كما يجب أن نراه	حسن طوب ٧٦
الإباحة والتحرير	محمد عبد المطلب ٧٨
لم يعد الصباح طيباً كما كنا نظن	حسن خنجر ٨٨
قصيدتان	ياسر الزيات ٩١
قصائد	فتحي عبد الله ٩٣
الشاعر	هالة لطفي ٩٥
المسروق فضائز	يوسف إدراة وهيب ٩٦
قصيدتان	أحمد غازي ٩٨
قصائد قصيرة	محمد الحماصي ١٠٠
دائماً	جرجس شكرى ١٠٣
هواء توقف أمام البيت	أحمد يمانى ١٠٤
الوقوفات العصبية	هدى حمين ١٠٥
الجنود	خالد حمدان ١٠٦
أبو العلاء المعري	السامح عبد الله ١٠٨

القيمة المادية مهمة .. والقيمة المعنوية أهم !

يبدو أن شعور المثقفين المصريين بالقلق على مصير جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية، وما صارت إليه قيمتها المادية من تواضع، وقيمتها المعنوية من تراجع، قد انتقل إلى وزارة الثقافة التى أعدت مشروعا يرفع القيمة المادية للجوائز الموجودة، مع استحداث جائزتين أخريين تسمى إحداهما جائزة التفوق وهى وسط بين التشجيعية والتقديرية، وتسمى الأخرى جائزة النيل الكبرى وستكون أرفع تاج يتوج به واحد ممن بلغوا القمة كل عام.

وإذا تمت الموافقة على هذا المشروع فى مجلس الوزراء ثم فى مجلس الشعب، فسوف ترتفع قيمة الجائزة التشجيعية إلى خمسة آلاف جنيه، والجائزة التقديرية إلى خمسة وعشرين ألفا، أما جائزة التفوق فالمقترح أن تكون خمسة عشر ألفا، وأن تكون جائزة النيل الكبرى مائة ألف.

ولا شك فى أن هذه المبادرة دليل واضح على اتجاه المسؤولين إلى حماية جوائز الدولة واستعادة ما كان لها فى النفوس من هبة واحترام.

ولا شك أيضا فى أن رفع القيمة المادية لهذه الجوائز وتدعيمها بجائزتين جدينتين إنجاز فعال لا يوفر الهيبة والاحترام لجوائز الدولة وحدها، بل يوفرهما للثقافة المصرية وللمثقفين المصريين جميعا.

ونحن نعلم أن هناك عدة جوائز عربية مغرية بما لها جميعا من قيمة مادية ضخمة، وبما أصبح لبعضها من احترام نالته بنزاهة الفائزين عليها، وحرصهم على بناء سمعتها، وبما للفائزين بها من مكانة مشهودة يقر بها النقاد والجمهور. ومن هنا جمعت بعض هذه الجوائز العربية بين القيمة المادية والقيمة المعنوية.

هذه الجوائز المرصودة للكتاب والشعراء والنقاد والمفكرين العرب على اختلاف أقطارهم أصبح لها تأثير واضح فى مصر بالذات. فمصر تضم أكبر عدد من المشاهير الجديرين بالكريم، على حين أن القيمة المادية للجوائز المصرية الحالية أصبحت متواضعة جدا لا يستغنى بها الكاتب المصرى، كما أن قيمتها المعنوية اهتزت كثيرا فى السنوات الأخيرة بمنحها لبعض من يختلف الناس على مكانتهم أو يشكون فيها شكاً كبيراً.

لهذا أصبح الكاتب المصري يطعم في أية جائزة عربية ولو كانت قيمتها المعنوية ضعيفة أو كانت سمعتها غير مشجعة؛ لأن قيمتها المادية الضخمة تقطع تربيده وتقريبه بالقبول، وربما أغرته بأن يبذل في سبيل الحصول عليها ما لا ينبغي أن يبذل أو يتبدل. فإذا تركنا الكاتب المصري أمام الإغراء المادي وحده مجرداً من حماية وطنه وعرضاته لتقديم تنازلات لابد أن يقدمها حتى يقوِّض بجائزته من هذه الجوائز التي نعلم أن بعضها لا يُمنح إلا بشروط يابهاها من يحترمون أنفسهم ويعتزون بالفكرهم ومبادئهم.

فإذا علم الكاتب أو الشاعر أو الناقد أو الفكر المصري أن له في وطنه جائزة محترمة تنتظره إذا أدى واجبه على الوجه الأكمل ترتفع عن قبول الجائزة الضعيفة أو المشروطة بشروط فكرية أو سياسية أو عملية يرفضها.

غير أن رفع القيمة المادية لجوائزنا لا يكفي وحده لتوفير الهيبة والاحترام لها.

إن القيمة المعنوية للجائزة هي الأهم. والقيمة المعنوية تتحقق إذا كان المحكومون ممن تُكَلِّب شهادتهم وتُسَمع كلمتهم ولا يُشك في نزاهتهم، وإذا كان الفائزون بالجائزة ممن لا يختلف الناس على جدارتهم مهما اختلفوا حول من هو الأفضل من غيره.

ولو أنك خيرت كاتباً حقيقياً بين جائزة بالف جتية حصل عليها طه حسين، والعقاد، والحكيم، وجائزة أخرى بأضعاف هذا المبلغ حصل عليها فلان وسواه ممن يتبادلون المنافع أو يستجدون المكافأة لاختار الجائزة الأولى وهو الرابع.

وقد لا يعلم الكثيرون أن أربع جائزة أدبية في فرنسا، وهي جائزة جوتكور المخصصة للقصة ليست لها إلا قيمة مادية رمزية - خمسين فرنكاً، أي حوالي ثلاثين جنيهاً مصرياً - لكن قيمتها المعنوية هائلة، فقد فاز بها أمثال جورج ديهامل، ومارسيل بروست، وأندرية مالرو، وسيمون دو بوفوار. ولأن لها هذا الرصيد المعنوي بالإضافة إلى ثمة جمهور القراء في كلالة المحكمين فيها ونزاهتهم، فالفائز الجديد بها يتحول بين يوم وليلة إلى نجم لامع لأنه وريث هؤلاء الأسلاف العظام. وعندهئذ يرتفع ترتيبه كعبه من بضعة آلاف إلى بضع مئات من الآلاف، ثم يكون فوزه بالجائزة سبباً إلى ترجمة أعماله إلى اللغات الأوروبية الأخرى. وهكذا يحصل على العائد المادي الضخم عن طريق التقدير المعنوي العادل.

ولو أننا اكتفينا برفع القيمة المادية لجوائزنا وظلت هذه الجوائز تمنح لمن لا يستحقونها لفسدنا المال دون أن نربح الثقافة.

لهذا أرى أن للمشروع الجديد بحاجة إلى مشروع آخر يحدد شروط الحصول على الجائزة بدقة وتحميل، كما يعيد النظر في طريقة الترشيح وطريقة التحكيم ليسد الثغرات التي ينفذ منها المفسدون!

ميلاد حنا

تنقل لنا الجرائد ووكالات الأنباء، الحمى التي تجتاح أوروبا بالوله والشغف والغرام بالحضارة الفرعونية القديمة إلى الحد الذي تصفه الجرائد الفرنسية الشهيرة بالجنون المصري أو الإيجيبتومانيا، ولا أستطيع أن أجد لذلك تعليلاً واضحاً؛ لأن الغرام بحضارتنا الفرعونية في الغرب غرام قديم يعود للعصور الوسطى، حتى اعتقدت - خطأ أو صواباً - أن الغرب هو الذي اكتشف لنا آثارنا القديمة، وأن الأمر في حاجة ماسة لأن نعيد نحن المصريين اكتشاف حضارتنا القديمة؛ لأن معرفتنا بها - في الأغلب الأعم - ضئيلة سطحية غير متعمقة، ولولا أن أهرامات الجيزة كانت من الشخصيات بحيث لا يمكن للبشر أو للمراسف الرومانية أن تغطيها. لكن قد تنكرنا لأهرامات الجيزة الشاسعة، وربما لعشرات الأهرامات الأخرى المنتشرة من أهرامات الجيزة شمالاً قرب القاهرة إلى هرم بعمشور وسنقرس جنوباً مروراً بهرم سفارة المجر والشهير.

لقد أقام متحف اللوفر في عاصمة النور باريس والتي أخذت اسمها - فيما يقال - من خلال عبارة «باريسا إيونيس» أي «إونيس بنت فرعون» والتي تحوت لتكون «باريس» معرضاً ضخماً سوف يستمر إلى منتصف أبريل ١٩٩٤ ليقدم رؤية أوروبا لمصر الفرعونية والتي جمعت مآثرها العلمية من الدول الأوروبية: فرنسا - إيطاليا - هولندا، فجاء هذا المعرض مميحاً في صحراء مصر أن تنتبه إلى تراثنا والتي اهتم به الغرب مقروناً بمصر النهضة والطمانية الأوروبية وكم كنت أود أن تهتم مصر بما فيها أجهزة وزارة الثقافة لكي تنقل لنا هذه المعلومات والبيانات، كم كنت أتوقع أن يؤثر مثل هذا المعرض - عن تاريخ مصر - شهية وزارة الإعلام وأجهزة التلفزيون المصري - والذي وقع تحت تأثير أجهزة وفكر

الإيجيبتومانيا أو الوله بمصر



«الإيجيبتومانيا» أو «الوله بمصر»
هل تنقل عدواً من الغرب لأهواء الذراعة؟
د. ميلاد حنا

الإعلام في دول قريبة تفرض علينا قيمها وفكرها حتى تخلفنا وأصبحنا مثلها - نقول، كنت أود أن تسافر بعثة من التليفزيون المصري لكي «تصحح» لهذا المعرض الفريد من نوعه، فنتقل لنا، ليس فقط المعرض والتاريخ - ولكن مشاعر البشر الذين يتعرفون على المعرض في حب وشغف لهذا التراث حتى أصيب الناس بـ «الإيجيبتومانيا» لتتعرف على سبب الانبهار، لعل عدوى هذا الشغف بمصر ينتقل إلى شعب مصر سلالة الفراعنة.

جاء في التقارير الصحفية التي أذيعت لتسجل بعض ما جاء في هذا المعرض - ولا أجد بأساً من تكرارها لقراء الثقافة الرفيعة في مجلة «إيداع» أن البداية كانت في القرن للسابع عشر عندما وضع الفرنسي بشوا دي سامبييه أول خريطة حديثة لمصر بعد زيارته لها حيث سجل مجرى النيل وعليه مواقع أماكن الآثار في الأقصر ووادي الملوك ومعابد الكرنك وأبو سمبل وأسوان، ثم أصدر ميشيل ديفاخني موسوعة سجل فيها جرد للآثار المصرية عام ١٦٨٤.

جاء القرن الثامن عشر فاتحة لخمسة لاكتشافات متعددة للآثار الفرعونية يذكر منها **والتائق آثار طيبة** لـ **لفريدريك نورون**، ثم كتب الرحالة البريطاني **والقس** **وإشارد بوبوك**، ثم الفرنسي **كلود لوي فورمون والقس جان تيراسون** وغيرهم حيث انتقلت عدوى الشغف لتراث الفراعنة إلى تخصصات أخرى بخلاف علماء الآثار، وظهرت اهتمامات مماثلة في مجالات الموسيقى والفلك وعلم الاجتماع والشعر وغيرها، مما كان أحد أسباب المناخ العام الذي دفع **نابليون بونابرت** لغزو مصر، ومن هنا فإن الرأي عندي هو أن الحملة الفرنسية كانت ذات أهداف ثقافية أكثر منها

لأغراض الاستعمار أو استغلال الثروات المصرية ولكن هذا الرأي قد يثير جدلاً سياسياً - ليس هذا موضعه - فنحن في مجال الفكر المتعمق غير المنحاز والموضوعي في مجلة «إيداع».

ومما يؤيد وجهة نظري أن نابليون قد استقدم معه مجموعة هائلة من العلماء والفنانين الذين سجلوا مشاهداتهم في كتب **ووصف مصر**، والتي ستظل مستنداً ووثيقة تاريخية هامة لتلك الحقبة التي كانت مصر تعيش فيها في ظلام الخلافة العثمانية، غير وأية بما يجعله جوف مصر من كنوز ثقافية لحضارات قديمة أدركها الغرب وفحن نيام.

وفي وسط كل ذلك أنضم لاهتمام الغرب الأوروبي بحضارة الفراعنة يقف «**شامبليون**» شامخاً لأن معاناته واجتهاداته لك رموز حجر وشيد يعتبر نقطة تحول أساسية في كل ما يتعلق بحضارة الفراعنة - ويرجع تاريخ هذا الحجر إلى عام ١٩٦ قـم ليسجل مناسبة تتويج بطليموس الخامس - فقبل فك رموز حجر رشيد، كانت آثار الفراعنة مجرد حجارة تبهر الألباب بضخامتها ودفقة تحتها ويقاء أصباغها أي كانت أحجار غير ناطقة، أما الجهد العلمي الضخم الذي بذله شامبليون فقد فتح الباب واسعاً لإمكان قراءة وفك رموز الكتابة الهيروغليفية بمقارنتها بذات النص المكتوب على الحجر لكل من الكتابة الديموطيقية وهي الكتابة لذات اللغة المصرية القديمة والتي تطورت لتكتب بحروف أبسط من الرموز والحروف الهيروغليفية ثم بالمقارنة بالترجمة المكتوبة باللغة اليونانية القديمة وكانت لغة معروفة لدى شامبليون (١٧٩٠ - ١٨٣٢).

وهكذا جاءت دراسات وقدرات وبحوث شامبليون

ولكنني أدرك الآن أن هذه الحقبة من عصر الذهب العظيم للآثار المصرية لم يكن شراً كاملاً، فوجود هذا الكم الهائل من الآثار في كل متاحف الغرب وحتى ميادينها، لهن دعاية ثقافية لمصر وعليها أن تستثمره في كافة النواحي.

ومرة أخرى يعود الفضل لعالم مصريات غربي وهو **أوجوست مارييت** والذي نبه الخديوي سعيد باشا وأقنعه بأن الآثار تسرق ولابد من حفظها وتقرر إنشاء المتحف المصري لأول مرة لحفظ الآثار الفرعونية في بولاق ولولا ذلك لاستمر تدفق الآثار الملقى بها في الصحراء دون حفظ أو حراسة جادة أو تسجيل نهبا لمزيد من السرقة والبيع والتجارة.

وقال اهتمام فرنسا بالآثار الفرعونية مستمرا، ففي عام ١٨٦٧ أقيم المعرض الدولي في باريس، وقد عرض في هذا المعرض الدولي الهام العديد من آثار الفراعنة والتي نقلت من المتحف المصري ولكنها للأسف لم تعد لمصر بل ظلت في فرنسا.

وبعد مارييت جاء **ماسبيرو** وهو للتيم بالآثار الفرعونية إذ هو الذي أنشأ المتحف المصري في موقعه الحالي بميدان التحرير بالقاهرة وهو الذي نسقه في وضعه الحالي ويعد جاء **دريتشون** وغيره إلى أن دخل المصريون هذا الميدان وسيظل الأمر على هذا النحو فيما يبدو - وأن يتم إنشاء مجموعة المتاحف الجديدة قرب أهرامات الجيزة ربما في القرن ٢١.

إن كل هذا الاهتمام في الغرب بمصر الفرعونية عبر ثلاثة قرون، لا أجد له صدى بذات القدر من الهوس أو الفخر داخل مصر، ليس في الطبقات الشعبية فحسب وإنما في مجال المثقفين والمتعلمين والجامعيين وبالأدات

لتسكون ميلادا جديدا لسعلم المصريات EGYPTOLOGY والذي بدأ الاهتمام به في الجامعات الأوروبية وأنشئ بالفعل عدة كراسي استاذية للتصق في دراسة التراث الفرعوني القديم، وقد تم ذلك في أوروبا قبل أن تدرك مصر ذلك يستندات طويلة وظل علم المصريات (وأحيانا القبطيات) موضع اهتمام الغرب إلى أن تم فتح شهية الجامعة المصرية فتم إنشاء كلية الآداب وأقسام التاريخ بها ثم كلية الآثار.

ومع منتصف القرن التاسع عشر زحف إلى مصر عشرات المهتمين بالآثار الفراعنة، وحمل الأفراد والبعثات العلمية مئات وربما آلاف القطع من الآثار بعضها ضخم وكبير مثل المسلات للوجود إحداهما في وسط ميدان **كوكبودي** في باريس والآخر على شاطئ نهر **النيكيس** في لندن، وكذلك رأس نفرتيتي في برلين وغيرها الصغير والتي كان يحمل مع الباحث نفسه ويصممه بالبواخر فقد انتشرت في كل أنحاء العالم .

وأذكر عندما كنت طالبا للهندسة بجامعة سانت اندريوز في اسكتلندا أن زرت متحف في مدينة **بيرث Perth** المجاورة للجامعة وبهشت - مصري - كيف أن هذا المتحف الصغير في مدينة غير مشهورة في اسكتلندا كان يحتوى قسماً خاصاً بالمصريات فشمعت بالزهر والاعتزاز، وكانت مشاعري وقتها - وحتى الآن - متضاربة، فيما إذا كان تدهريها، من مصر كان خيرا لمصر (واليشرية والثقافة الإنسانية) أم كان الواجب عدم خربجها، ووقتها لم تكن نملك القدرة على ذلك بل لم تكن نرك أهم ما لدينا من كنوز مغلقة في هذه الأحجار بما تحمل من نقوش غير مقروءة ولا مفهومة من المصريين وبالتالي غير مقدرة أو مثمنة.

بالنسبة للشباب وقد أثار هذا الأمر اهتمامي وجعلني أحاول فحص أسبابه وتذكرت كيف أننى فى مقابلة خاصة ربيتها بين قداسة البابا شنودة الثالث بطريرك القبط وبين الأستاذ الكاتب الكبير محمد حسين هيكل، عقب أن عاد البابا إلى ممارسة سلطاته فى يناير ١٩٨٥، فكان أن تطرق الحديث عن الأسباب والنظروف التاريخية التى أدت إلى إغفال ذكر وتحديد اسم فرعون مصر وقت خروج اليهود من مصر.

فكان أن أجاب البابا بذكاء وفى ضوء تراثه المصرى وقال إننا فى مصر عندما نكره شخص فإننا عادة نذكره بعبارة «فلان الذى ما يتساماش» أى الذى لا يذكر اسمه كناية عن عدم الحب أو التقدير وربما تحاشيا من بطشه، ولذلك فالمشاهد أن كل من التوراة (أى العهد القديم أى كتاب اليهود) ثم العهد الجديد (كتاب المسيحيين) ثم القرآن (كتاب المسلمين)، لم يذكر اسم فرعون المرتبط براقة خروج اليهود من مصر.

وأذكر أيضا أنه فى حوار خاص مع المرشد العام الأستاذ حامد أبو النصر حول الشخصية المصرية، أن ذكرت ملخص ما سجلته فى كتابي «الأعمدة السبعة فى الشخصية المصرية» وكيف أن المصرى متأثر بالثقاق الحضارية الأربعة التى مرت بتاريخ مصر وهى الحقبة الفرعونية تليها الحقبة «اليونانية - الرومانية» وهى متداخله تاريخيا مع الحقبة المسيحية القبطية ثم تاتى الحقبة الرابعة الإسلامية بكل ما تحمل من دقائق جزئية، فكان أن استوقفنى المرشد العام للإخوان المسلمين قائلا: نحن نحبك يا د. ميلاد، ونعترف بكل من الحقبة القبطية والإسلامية أما للحديث عن الحقبة الفرعونية أو اليونانية - الرومانية فهى مراحل لا نعرف بها لأنها تتكرن بعبادة الأوثان والعصر الجاهلى ولذلك

نحن «كتابين» نعرف ونعز بالمسيحية والإسلام أما ما قبل ذلك فلا.

هذه قصص قد فكت الالغاز أمامى، وكما جاءت المقارنة بين الكتابات الهيروغليفية والديموطيقية واليونانية لكى تفك لنا - من خلال عبقرية شامبليون - أسرار الكتابات الفرعونية القديمة، هكذا جاءت تلك القصص التى سمعتها لتفك لى أسرار عدم إقبال المصريين على تراثهم الفرعونى، ثم الابتعاد تماما عن الحقبة المسماة بـ «اليونانية - الرومانية».

وأصور أن نقطة البداية كان فى أن تراث المصريين القدماء نظرا لقدمه وعمقه التاريخى قد اندثر تماما، وانتقلت البشرية بعده إلى حقبة حضارات البحر الأبيض المتوسط أو ما يمكن أن نسميه حقبة «الديانات السماوية»، والتى بدأت ولا شك مع اليهودية وقد استطاع الشعب اليهودى أن يجمع تراثه بالقسوة والجدوى لانه اضطهد بنو إسرائيل وهو الأمر الذى دفعهم بزعامة وقيانة موسى النبى للخروج من مصر وألصقا بصدد تحقيق تاريخى عما جاء فى النصوص الفرعونية أى ما سجل على الآثار المصرية القديمة لواقعة خروج بنى إسرائيل، فلا زال هذا الأمر يكتنفه غموض شديد وموضع اجتهادات علمية لم تستقر بعد، وغالبا ما يكون تداولها أو نشرها فى مجالات علمية صعبا نظرا لساسيتها للكافة غير أن ما رغبت فى طرحه هو أن الصورة الذهنية لنا عن الفراعنة قد أخذناها من كتبنا المقدسة وهو الأمر الذى يوفر لنا الرغبة فى الاستزادة من المعرفة عن المصريين القدماء، ومن ثم علينا أن نغير ثقافتنا أنفسنا عن جذورنا الفراعنة من خلال المستندات التاريخية الفعلية أى من خلال الآثار وأوراق البردى ذاتها .

الاجتهاد لمزيد من المعرفة لدراسة الطب والتحنيط والعقاقير عند الفراعنة كتحدى لأساتذة الطب. وهناك مقارنات بديعة في مجال الزراعة مسجلة بالفعل في متحف خاص داخل إيطار مجموعة متاحف الزراعة بالبحري، وهناك تحد لأساتذة الهندسة على كفاءة تخصصاتها لمعرفة مجال مواد البناء بما فيها ما يقابل الأسمنتات وطرق قطع الحجارة ونقلها ورفعها وكيفية عمل الرسومات المعمارية والإنشائية للمعابد ومفاهيم الفراعنة في مجال ميكانيكا التربة وطريقة عمل الأساسات، وكذلك المجال المعماري وهندسة الري وغيرها كثيرا .

وأذكر أن صديقاً وزميلاً لى هو د. ديرك براولس أستاذ الهندسة للميكانيكا في جامعة ليدن بإنجلترا، أن جاء إلى منذ سنوات وطلب زيارة خاصة للمتحف المصري لمعرفة كيف كان تصميم مركبة رسميس أسلوب تحرك العجلة الدائرية على المحور الصامل للمركبة ذاتها وما هي المادة التي استخدمت للتصميم وكيفية المحافظة على مادة الشحم دون تسرب وما هو أسلوب الصيانة والفك والتكيب وطريقة امتصاص الصدمات نتيجة الطيات في حركة المركبة السريعة.

وأتصور أن ما من أستاذ جامعي يهوى التاريخ، إلا ويوجد ضالة في الربط بين تخصصه وكيف كان عليه الحال عند الفراعنة لأن الحقبة الفرعونية المكتوبة والمسجلة (لها قدر معقول من الآثار والمعلومات) تصل وحدها إلى ما تتعدى ٣٠٠٠ سنة بينما تاريخ البشرية كله منذ ظهور المسيحية حتى الآن لم يتجاوز ٢٠٠٠ سنة.

ومن هنا، فإن الحماس لدراسة الحضارة الفرعونية بكل ما تحمل من تفاصيل علمية وإنسانية لم تعرف

ويعد هذه المقدمة - والتي أتصورها طويلة نسبيا - ذاتي إلى التساؤل: ولماذا الاهتمام بطرح التعمق في تاريخ الفراعنة الآن، فإذا كان موضوع اهتمام الغرب - منذ نحو ثلاثة قرون على الأقل - فهذا شأنهم، وقد يكون ذلك مجرد معرفة لتقييم الحضارات القديمة التي اندثرت، فلماذا نهتم نحن - أبناء وأحفاد الفراعنة - بتاريخ الجدود الأقدمين، وهو الأمر الذي أود أن أطرحه للحوار من خلال هذا المقال، هناك نظريات يطرحها بعض الجيران تقول أن الفراعنة بكل عظمتهم وإنجازاتهم قد اختفوا وأنا نحن المصريين المعاصرين لا نمت بصلة إليهم، ومن ثم فإن إهتمامنا بجنورنا سوف يؤكد لنا ولهم - كما هي الحقيقة - التواصل التاريخي، ومن خلال بحثنا عن ثروتنا الثقافية - اللغوية في القدم - سوف نكتشف الاستمرارية مثله في العادات والتقاليد والأمثال الشعبية والموسيقى والفن أي في التركيبة النفسية، وسيكون ذلك جافزا لنا بلبلوغ ما وصلوا إليه.

وفي هذا الأمر، فقد توجد حساسية في فحص الأساطير الدينية عند الفراعنة لأن العقل لن يستطع إلا أن يقارن بين علامة عتخ عند الفراعنة وعلامة الصليب عند المسيحيين أو أن يربط بين ثالث طيبة والثالوث المقدس، وغير ذلك من أمور لها حساسيتها، على الرغم من وضوحها ومن أن الغرب قد كتب عنها كثيرا، ولكن تراث الفراعنة أكبر وأشمل من المعتقد الديني، فهناك مجموعة العلوم الطبيعية والكيمياء والفلك والرياضة والهندسة Gennetry وتطبيقاتها في الطب وهندسة التشييد وغيرها وكلها علوم فيزيائية بديعة ومهمة، ولكن بجوار ذلك يوجد الشعر والأدب والقصة والفن والنحت وغيرها أي كل ما يسمى الآن بالعلوم الإنسانية، وهو مجال هائل لم يستكمل اكتشافه بعد، وهناك مجال

عليها بعد، ولهم أمر يدعم الانتماء الوطني، وإذا كان هناك مجموعة بشرية تتحسم وتهتم لهذه القضية، فمن المنطقي أن يكون ذلك من نصيب المصريين وليس الغرب قديما قالوا بجحا **أولى بلحم ثورة**

ويذعننى هذا الأمر، لأرى وأسجل ما هو معروف من «البهيلة» التى تعانىها «أجساد» المصريين القدماء من ملوك وأمراء وأميرات، فقد بذل الفراغة جهدا علميا مضنياً - بل لعله خارقا ومجزا بكل المقاييس - لإمكان تحنيط هذه الأجساد أى حفظها آلاف السنين دون تلف، وكذا متصورين أنها من أسرار الفراغة إلى أن تم فك الغاز التحنيط شيئا فشيئا، واتضح أنها كانت عمليات معقدة لها متخصصون فى التشريح وكيفية استخراج المخ من الأنف وإخراج الأحشاء وتحنيط جوف الإنسان مع الإبقاء على القلب (لأسباب دينية) وهى فى اعتقادهم أنه مكان الضمير الذى يبرز عند محاسبة المتوفى).

وقد نهب الأوروبيون عشرات ومئات من هذه الموميات المنتشرة فى كل أنحاء العالم الآن، إلى أن جاء **ماسبيرو** وجمعها ونقلها إلى المتحف المصرى مع مطلع هذا القرن، ولكن **اسماعيل صدقي باشا** (رأعانا) فى السخريه بكل من الفراغة الأتيمين وللمحدثين ونكايه فى حزب الوفد) قرر نقلها إلى المدفن الذى كان قد أعد لنقل رفات زعيم الحركة الوطنية **سعد زغلول**، فنقلت هذه الموميات إلى المدفن بالفعل عام ١٩٢٩، وعندما عاد حزب الوفد إلى الحكم وتقرر نقل رفات زعيم الوفد إلى ضريح **سعد الحامى** (البنى على الطراز الفرعونى) والموجود بمنطقة السيدة زينب وقرب دواوين الوزارات وميدان لافونلى، اضطرروا لإعادة الموميات إلى المتحف المصرى، وظلت

محجوبة عن نظر الزوار سنوات إلى أن تقرر عام ٥٩ السماح بزيارتها على نطاق ضيق ثم كان أن زارها الرئيس السادات عام ١٩٨٠ وطالب بدفن هذه الموميات فى البر القريش بالاقصر أى فى مقابرهم الأصلية، وأتصور أن الرئيس للسادات - كان كائى مصرى - مثلك أن «كرامة الميت دفنة»، وكما أتصور أنه كان يعتقد أنه آخر الفراغة - كما قال على نفسه - ولم يكن يتصور أن يمثل بجسده كما مثل بهذه الموميات.

والجدير بالذكر أن الألباط يقدسون ويتبركون بأجساد القديسين، كما وأن المسلمين يتبركون بالأضرحة التى تمتوى أجساد الشايخ وال البيت وأصحاب الكرامات.

وأخيرا وفى أوائل شهر مارس ١٩٩٤، تم فتح قاعة بالمتحف المصرى؛ ليزورها الناس مرة أخرى، وربما كان الهدف هو إحياء الاهتمام بمضاربات الفراغة كجزء من «الشغف بمصر».

وحمدا لله فى أن رحل الرئيس السادات عام ١٩٨١ قبل أن يصير على تنفيذ وصيته وتوجيهاته بدفن الموميات حفظا على كرامتها.

ولأننى من أنصار المقالات الأقصر - حتى فى مجلة «إبداع» لذلك سوف أكتفى بهذه المميزات تاركا أن أذكر - ربما فيما بعد - كيف أن نشر التراث الفرعونى سوف يخدم قضية الوحدة الوطنية لأن الحضارة الفرعونية هى القاعدة الثقافية المشتركة التى يقف عليها كل المصريين، علاوة على للفوائد الاقتصادية التى يمكن أن تعود على مصر من خلال عرض ونشر أفلام وبرديات عن كافة ألوان الحضارة المصرية.

تتميز رواية محمد برادة الجديدة (الضوء الهارب) بما اتسمت به روايته السابقة (لعبة النسيان) من ثراء سردي وفكري يفتح النص على عدد من القراءات والاحتمالات التأويلية اللا محدودة. وينبع بعض هذا الثراء من أن يعى الرواية بنصيتها يعادل ويعيا بمرجعيتها، فهي من الروايات التي تعى أهمية روايتها إلى أقصى حد، وتستخدم هذه الروائية ذاتها في تطوير رؤاها وبلورة كشوفها واستقصاءاتها الشيقة حول الفن والواقع. وتحس من خلالها بالكثير مما لا تصرح به بنية النص السطحي، ويبقى ثاويًا في أغوار النص المضمّر أو المحذوف، والذي لا يقل أهمية عن النص المعلن والمكتوب. فاللعبة الروائية ذاتها هي أحد مدارات البحث في هذا العمل الروائي الجميل، وهي واحدة من مداخل تلقيه أو تأويله المتشاحة. لأن الجدل بين الروائي والحياتي أو للعيش يثرى الاثنين معًا من ناحية، وي طرح الشكوك حول مرجعية النصي ومدى مصداقية تعبيره عما هو خارجه من ناحية أخرى. لكنه لا يقتصر على هاتين الوظيفتين وحدهما، إذ يثير كذلك شكوكًا أعمق في مدى قصصية أو سرديّة الحياتي والمعيش. لأن القصصى أو المقوم في مختلف تجليات الحياتي لا يقل أهمية عن الواقعي أو للعيش، ولأن المصنوع والمخترع فيه لا يقل فاعلية عن الحقيقي عندما يستخدم في موقف فعلى أو سروري. فقدرة الوهمى على إثارة الفعل ليست أقل من قدرة الحقيقي عليها، وربما فاقتها.

و (الضوء الهارب) علاوة على هذا كله من الروايات العربية القليلة التي تدرك أن تعامل الفن مع الموجودات من شخصيات وأحداث لابد أن يأخذ في اعتباره لا أبعادها الثلاثة التقليدية وحدها من طول

«الضوء الهارب»

تعدد الخطابات السردية
وميتافيزيقيا الرغبة المثلثة

وعرض وعمق، وهي أبعاد وجودها في المكان، وإنما بعدها الرابع والجوهري وهو الزمن: بعد وجودها في الزمان. فكل وجود خارج الزمن وهم ومحال. ولا تصور لأي وجود في المكان دون حلول هذا المكان بما فيه ومن فيه في زمن معين له تاريخيته الخاصة والعامة على السواء.. وهذا الوعي بالبعد الرابع للوجود الذي لا تتحقق أي ماهية بدونه هو الذي يجعل الجري وراء الزمن المنصرم المنفلت أبداً من قبضة الوعي، أو التوق إلى استعادة لحظات الترهج الغابرة، نوعاً من البحث عن المستحيل، أو محاولة لاقتناص «الضوء الهارب» إذا ما استخدمنا مصطلح الرواية ذاته. وإشغال عنصر الزمن في تصور الرواية الحركي للمواقع والإنسان هو الذي نجا بها إلى بناء عالمها السردى بهذه الدرجة من الليراة التي تتعدد فيها الخطابات السردية، وتتداخل فيها اللغات القصصية، ويتفاعل فيها المهكى مع المعيش، والعيانى مع المستحس من الذاكرة، والحسنى مع التحريري، والوهمي مع الواقعي، والمفضى به مع المضمهر والمكبوح وما لم يقل، والهنسى مع اليومى... إلخ هذه اللغات السردية المتعددة. فالرواية تستخدم السرد الباهتني المتعدد الأصوات، بما يترتب عليه من تعدد في الرؤى والأفكار الصانعة لإيديولوجية النص، ومن تخلق للعبة مرآيا حافنة تقدم كل منها زاوية للصورة وتعكس في نفس الوقت تجاوباتها مع الصور التي تعكسها المرايا الأخرى وردودها عليها. وتتقلل بحرية بين منظور عدد من شخصياتها الأساسية وبين منظور الكاتب/ الراوى الذي يتحول في مستويين من مستويات التحليل إلى شخصية فاعلة في النص، ومحددة لطبيعة عملية التلقى المناسبة له. كما تعتمد الرواية تناظراً بنيويًا بين حركة

الزمن فيها وتعدد خطاباتها السردية. حيث نجد أن زمن كل قسم من أقسام الرواية الأربعة مغاير للزمنة الباقية مغايرة خطابها لخطابات السردية الأخرى، وتباين الأصوات المسيطرة على منظور السرد نفسه. فزمن «دفاتر العيشوني» مثلاً الذي يحاول أن يصفى على زمن الرواية الداخلى تسلسلاً زمنياً تماقياً يعتمد مغايرته لبقية الأزمنة الروائية إلى الكشف عن النظام في فوضى المرواحات الزمنية المحسوسة التي تنهض عليها البنية الروائية في الفصول السابقة. وهذه الوظيفة هي وخليفة واحدة من وظائف اللعبة الزمنية الشيقة في هذه الرواية، والتي لن يتاح لنا هنا، لضيق المسح، للكشف عن كل استراتيجياتها السردية. لأن الكشف عن الأدوار المتعددة للمرواحات الزمنية في هذه الرواية ومغايرة ترتيب الحدث في السرد لترتيبه التماقبي الذي جرت به الوقائع سيقدّم لنا واحدة من القراءات الجديدة والشيقة لهذه الرواية التي تطارد الزمن كما تطارد الزمن كما يطارد أبطالها المصير والمعنى.

وتعتمد الرواية منذ العنوان والإهداء والمفتتح إلى التأكيد على أن التوق إلى استعادة اللحظات الهاربة التي تتبدد بانصرام الزمن وتغير السبلات هو أحد مشاغل النص الأساسية، وهو في الوقت نفسه هو أحد مفاتيح جدل البنية والرؤية فيه. وهذا التوق نفسه هو متاعفة النص التي تسعى إلى تغيير كل من يدخلها، وإلى التأثير على قدرته على مواجهة الآخرين. كما يؤكد مفتتح الرواية، المكتوب بطريقة مختلفة تحرص على أن تكون كل كلمة من كلماته مضبوكة بالكامل، لتكريس طقس التهجي والبدء في قراءة مغايرة تنغني الثقة والوضوح، بهذا التغيي من هواجس الرواية الأساسية. ومع أن المقطع

«لعبة النسيان» ومع الفن والشبهات هي لعبة «الضوء الهارب» الذي لا يمكن الإمساك به أو السيطرة عليه . صحيح أن للرواية الجديدة «لعبة نسيانها» الخاصة التي تتكشف لنا من خلال استحضار النص لعدد من الشخصيات (ص ١٧٤) ونسيانها لبعضها الآخر، لكن هذه اللعبة نفسها ، وبذرة الرواية كلها ذات علاقة وطيدة بهذا الضوء الهارب ، لأنها بنية ميتافيزيقا الرغبة المثلثة التي يلورها رينيه جيرار في كتابه المهم (الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية). وتتسم بنية الرغبة المثلثة (التي تتكون من الرأغب والرأغبة والوسيط) في الرواية بقدر كبير من التراكب والتعقيد. لأن قدراً كبيراً من سحر الرغبة يعود إلى العلاقة المعقدة التي يحاول فيها الرأغب اجتذاء الوسيط أو مصادمته. وكما كان الوسيط نموذجاً أو مثلاً بعيد المثال كما في رواية سرفانتس العظيم دون كيخوته أو (الأحمر والأسود) لستندال كلما عظمت قدرته على شحذ هذه الوسيط وإزكاء حدة رغبته في تحقيق ما حققه، وهذا النوع يسمه جيرار بالرغبة الخارجية . أما عندما تتعبد الفجوة بين الرأغب والوسيط إلى الحد الذي يصبح فيه الوسيط نموذجاً ومثالاً في الوقت نفسه كلما تعقدت العلاقة بين أطراف المثلث الثلاثة، وهذا ما يدعوه جيرار بالرغبة الداخلية. وهذا النوع الأخير هو ما نجده في رواية محمد بركة تلك حيث يحتمل الصراع بين الرأغب والوسيط إلى الحد الذي يخطو على تدمير الرغبة والتدمير النسبي للذات معها في الوقت نفسه.

فكل شخصية من شخصيات الرواية الأساسية فاعلة في أكثر من مثلث من مثلثات الرغبة الداخلية تلك وفي وقت واحد. والتوتر بين هذه المثلثات للتراكب والمتزامنة

طويل، ولا يمكن أن يكون من محفوظات ذاكرة خزون كما يعترف في نهايته، فإن نسيان صاحبه يريق الشك في مصداقيته أو بالأحرى في وثاقبته . وهذه للعبة الشكية من هواجس النص الأساسية في عالم فقد كل أفرادها اليقين منذ استعبد كل منهم لعبة الجري وراء الضوء الهارب. فقد سما البال عن اسم كاتبه، وإن ناوخته الذكر، أوتجت أن يكون ميشيل فوكو، ذلك الحفار المدفن في طوايا المعرفة والذي جعل همه أن يستمطق أركيولوجيتها. هذا لهم نفسه، أو بالأحرى تنوع عليه يستمطق أركيولوجيا التناصص الامتامية ويحل معضلة المتاهة النسيية، وهي تكشف حقيقة الواقع كلما حكمت نسج تفاصيلها الخوية والمضمية حوله، وتحل الغازه كلما أوغلت في طمسته. هو الذي يشغل الرواية والروائي معا لأن نسج المتاهة الروائية ذاتها هي سبيل النص إلى المعضلة الإنسانية أو الخروج من متاهتها، وإلى التعرف على حقيقة العلاقة الملتفة بين الفن والواقع. ومفتتح الرواية الأول بالرغم من تشابهه مع مفتحات فصولها أو أقسامها الأربعة، يتميز عنها بأنه يكشف لنا حقيقة اللعبة الروائية وأهميتها معا. وعن غاية الكتابة التي تدرب فيها هوية الكاتب لتتبلور ملاحصا كلما انطس وجهها وأوغلت في التهر من هويتها.

(والضوء الهارب) هي رواية مدينة طنجة المغربية بقدر ما كانت (لعبة النسيان) رواية مدينة فاس. والتباين الكبير بين عالميهما وشخصياتهما وبنيتيهما الروائيتين هو في الوقت نفسه الفارق بين طنجة مدينة الفن والشبهات الجامصة، وفاس مدينة التقاليد والرواسي الراسخة. لذلك كان من الطبيعي أن تكون اللعبة الروائية التي نلعبها مع التقاليد والرواسي هي

هو سر ثراء البنية الروائية ومفتاح حل شفراتها النصية. ومع أن الرواية تبدو على السطح وكأنها رواية مثلك العلاقة بين شخصياتها الرئيسية الثلاث الرسام العيشوني وعشيقته غيلانة وابنتها فاطمة. فإن هذه العلاقة التي تتشكل منها بنية الرواية التكرارية التي تدخل فاطمة في نفس المقامة التي أدخلت فيها أمها غيلانة من قبلها، وتعيد معها نفس التجارب التي خاضتها الأم ولكن يمشى من التغاير، ليست إلا الإطار العام الذي تتبلور عبره مجموعة مثلثات الرغبات المتصارعة بل والمتصادمة في النص. ومن الجدل بين البنية التكرارية التي تحرص على إبراز التماثل والتباين بين تجربة الأم وتجربة ابنتها، ومجموعة مثلثات الرغبات المتراكبة يتخلق العالم الروائي الذي تكتسب فيه علاقة العيشوني بالأم وابنتها دلالاتها المتعددة، وتتجاوز هذه الدلالات مع مستويات المعنى المتعددة التي ينطوي عليها بحثه الدائم عن الفن وسمعيه المستمر لاقتناص ضوء الإبداع الهارب.

فإذا كانت المراتان (غيلانة وفاطمة) تشكلان مع العيشوني مثلاً تقليدياً تحاول فيه الابنة امتذاء خطوات الأم ويعتد ويمس الحياة في رماذ علاقتهما القديمة المغوية مع العيشوني، فإن لكل شخصية من الشخصيات الثلاث مثلثها الخاص، ولنبداً بالعيشوني لأنه هو موضوع رغبة كل من الأم وابنتها، ولأنهما تشكلان في الوقت نفسه مرآتان تنعكس عليهما جوانب مختلفة من شخصية العيشوني، وبعض همه في البحث عن الضوء الهارب وتنبؤ بهما البنية الفرويدية الأصلية للرغبة المثلية، ومستوى المرايا ذاك من المستويات التي تحتاج إلى وقفة مفصلة، لأن المرايا فيه ليست إلا تجليات لبنية

النفس البشرية التي يحاول فيها العيشوني أن يلعب دور «الأنا العليا» بينما تقوم فاطمة بدور «الأنا» وأمها بدور «الله». لكن برادة الذي ينهض نضاً على وهي بحركة العالم ويجدل أبعاده الأساسية الأربعة لا يقدم لنا نفساً ثابتة بل نفوساً متحركة في الزمن، ومن هنا تتغير عملية التناظر بين هذه الشخصيات وبين مكونات النفس. يلعب العيشوني بالنسبة لفاطمة دور «الأنا العليا» تارة، ودور «الله» تارة أخرى، وكذلك الأم التي تتحرك هي الأخرى من حضيض «الله» إلى سماء «الأنا العليا» بحسب حركة النص في الزمن، وحركة فاطمة في المكان. ولعبة المرايا تلك في حركيتها في الزمن من المفاتيح المهمة في فك شفرات النص والكشف عن حقيقة الرؤى المضمرة فيه. لأن الحركة بين هذه التجليات أو الصور المختلفة للعيشوني هي التي تصوغ دلالات هذا الضوء الهارب في النص، وتهتك غموض أسراره المخفية..

ولنعد إلى العيشوني، وإلى مثلثات رغباته المتراكبة. لأن العيشوني «الراغب» طرف في مثلث خوسير الرسام الإسباني «الوسيط» الذي يمثل ماضي طفنة الأوردي، والرسم «الرغبة» مهنة خوسير التي عشقها العيشوني من خلاله، واحترافها بعده. وهي مهنة الدخول في متاهة الفن التي لا فكاك منها، لأنه كلما اقترب من الإنسكاف بجوهرة ابتعد عنه وأرغل. ومع أن خوسير يوشك أن يكون منافساً وحائلاً بين «الراغب» العيشوني و«رغبته» الرسم، فإن العلاقة بينهما لا تتسم بالصراعية وإنما بنوع من تعايش أو حتى تكافل المتناقضين في مواجهة تلك الرغبة المتضمنة العصبية المستحيلة وتكاملهما. وهذا التعبير في طبيعة العلاقة بين «الراغب» و«الوسيط» يبرز أهمية الرغبة ويضاعف من قيمتها الفلسفية. خاصة وأن

هذه الرغبة الرسم/الزن» هي التي تضفي على العيشونى سمرا خاصا فى ميون بقية شخصيات النص، بل هي سر رغبة نساء النص فيه. فالعيشونى طرف فى مثلث آخر تمثل غيلانة الطنجية الجميلة تقاليد شبه الأوربية، بينما تجسد كنزة المراكشية المعطاء، طقوس العربية أو المغربية الأصلية. والعيشونى كذلك طرف فى علاقة فاطمة بأما غيلانة، وموضوع لرغبتها معا. ولذلك كان هو الجسر الذى يربط كل منهما بالآخرى أو العبر الذى تفضي به كل من القصتين/ المراتين إلى الأخرى، وفى اتجاهين متعاكسين، لا فى اتجاه واحد. لأن وجودهما فى النص ومركزتهما فيه يعتمدان عليه، كما تعتمد عليه علاقتهما ببعضهما البعض، لأنهما لا تظهران معا أبدا فى النص، ولا تجسد مواجهتهما فيه، وإنما ترمى كلها للعيشونى ومن أجله. وإذا كان هو فى بعد من أبعاد التناول النصي يمثل صورة الأب البديل لفاطمة، فإن علاقته بها اقتراب لجنس المحارم الذى يربط للتجلى الفنى باجتراح المحرمات، وانتهاك السدود. كما أن تشبهى فاطمة له يمثل نوعا من رغبة «إليكترا»، وهى المقابل النسوى للرغبة الأويبية، فى الحلول محل الأم والصراع معها. وقد خلق النص معادله البنىوى لهذه الرغبة السرية من خلال إناحة أجزاء مهمة من قصة فاطمة للعيشونى وتبنيها عن الأم غيلانة برغم تشويفها لمعرفة مادان لابنتها. بل إن فاطمة تنبه العيشونى أكثر من مرة على ضرورة عدم ذكر جوانب من حكايتها لغيلانة، خالقة بذلك نوعا من التوازن الدال بين العيشونى وقريطس والد فاطمة الفاسى الذى أخفت معه عن أمها حقيقة علاقتها مع الداوى.

أما غيلانة، فهي عبارة على دورها فى علاقات

العيشونى المتعددة، طرف فى مثلث الفن وأوروبا المشتهاة، فقد كانت تقلد زميلاتها الإسبانيات فى المدرسة وتشبهى أن تكون مثلهن، وما سعيها لإقامة علاقة مع العيشونى إلا نوعا من احتذائهن والرغبة فى امتلاك حريتهن. لكن تجربتها مع العيشونى سرعان ما تبلغ طريقا مسدودا، ليس فقط بإعراض العيشونى عن الزواج بها، ولكن أيضا بتخليها عن الأخرى عنه وانفاجها للزواج من قريطس الفاسى، ممثل التقاليد المغربية وكل ما هو مناقض لطنجة الأوربية المشتهاة، وللعيشونى وجريه وراء ضوئ الفن الهارب. ولذلك فإن غيلانة سرعان ما شعرت بأنها ترغب فى أن تحقق فاطمة ومن خلالها ما عجزت هى عن تحقيقه لنفسها وينفسمها. والغريب أن فاطمة ترفض حلم الأم وتشتهى واقعها، بينما تترك الأم هذا الواقع فى تسخيرها لإنجاز الحلم العصى عليها من خلال ابنتها، وهذه من أبجديات الرغبة المثقنة وألياتها الفاعلة. أما فاطمة فإنها تستبك بعدد من المثلاث فى وقت واحد. فلها تجربتها المعادلة لتجربة الأم، وهى تجربة الوقوع فى شباك رغبة زائفة، من خلال تجربتها المخففة مع الداوى. ولأن فاطمة بنت فاس لا بنت طنجة، كان من الطبيعي أن تكون الرغبة التى يأسرها بها الداوى ذات طبيعة اجتماعية أيديولوجية وليست ذات طبيعة فنية. ومن هنا فإن الداوى يوشك أن يكون، فى مستوى من مستويات الدلالة فى النص، هو التجلى الزائف للعيشونى، والبديل الذى لا يفتنى عن الأصل، لكن طنجة الشاوية فى فاطمة تنادىها، فتسمى للعيشونى لتعيش تجربة الأم، وتستقوى على أجمل ما فى ماضيها من كنوز. بل إن رحلتها إلى فرنسا تنطوى على رغبتها فى أن تكون لها تجربتها الأوربية التى تبت بها

خلالها، لأنها لا تريد أن تكون أداة لتحقيق حلمها. وتكشف لنا في نصها (خطابها الطويل للعيشوني والذي استغرق أكثر من خمسين صفحة من النص وتضمن في داخله خطاباً آخر هو خطاب الداوي لها) عن أنه لم يعد هناك ما يربطها بأهلها، وأنها لا تريد أن يخبرها (الأم) بأمر رسالتها تلك، وعن أملها في أن تترك أوروبا آخر (كما ورت العيشوني خوسيه) هو زوجها ماتياس بيدال تعيش مستقبلاً مطمناً يتيح لها نوع من التماهي في العيشوني.

وتكشف بنية الرواية، وخاصة بنية الزمن القصصي (وهو الزمن التماثلي لكل ما دار فيها بتسلسله التاريخي) في مواجهة بنية الزمن السردي (وهو زمن نصي محض ناتج عن ترتيب الأحداث سردياً بطريقة معينة) فيها، عن حركة الزمن ودلالاتها في المستويين المكاني والاجتماعي معاً من خلال عقد المقارنة بين مثلثات الأم والأبنة المتناظرة، وإقامة مجموعة من المقارنات بين التغيرات التي انتابت كل منهما، وأثرت على اختياراتهما في الحياة، خاصة وأن قصة غيلانة مع العيشوني ومع نفسها لا تتخلل خطاباتها السردية إلا من خلال قصتها مع فاطمة. ولا يقدم النص علاقة العيشوني بها إلا من خلال تقطيرها عبر مرشح علاقته بابنتها فاطمة، لأن الرواية مشغولة بالخاص، ولا يمكنها استرجاع الماضي أو التعامل معاً إلا من خلال هذا الانشغال. فالجدل بين الزمن القصصي والزمن السردى يسفر عما تريد الرواية إبرازه، وما تريد إضماره، وما تبني تهميشه. لأن الزمن القصصي الذي يبدأ من ميلاد العيشوني في أواخر العشرينيات، ويلوّه عقب نهاية الحرب العالمية الثانية، ومطاربه للمرأة والفن معاً، ثم

تجربة أمها الأساسية، وتصبح بها طرفاً في مثلث أمها وأوروبا، وهي كالعيشوني طرف في تلك العلاقة المتوترة بين الحلم الحصري والواقع المزري، حلم الداوي بعالم مثالي يفضي به إلى السجن، وواقع ردي يتكشف عن الخيانة والتخلي عن الأحلام بعد الإقلاع بها في شباكها. حتى طنجة فإن لها هي الأخرى مثلثاً للشدودة فيه بين عالمها الأوروبي الهارب، وعالمها العربي الذي تستحوذ عليه رغبة الاحتذاء، وتقيضها الذي يشده إلى العالم العربي الأصيل في وقت واحد.

وطبيعة العلاقات داخل بنية الرغبة المعلقة في (الضوء الهارب) من النوع الذي يسميه جيجراو بالوساطة التي يصبح فيها الوسيط منافساً مع الراغب، وتحول ميثافيزيقا الرغبة المطلقة إلى برامسا للرغبات المتناهرة، ويحول الوسيط من نموذج يبتغي إلى منافس لا بد من الفوز عليه أو حتى الإجهاز عليه. ومع أن الاقتراب من الرغبة قرين الاقتراب من الوسيط عادة، إلا أن هذا الاقتراب يستحيل تحقيقه في روايات الوساطة الداخلية التي يعمل فيها الوسيط على عرقلة هذا الاقتراب، لأنه يطوى على اقتراب الراغب من الرغبة التي يشتهيها الوسيط نفسه. لكن عداوة الوسيط للراغب لا تقلل من مكانته لديه، بل على العكس تعززها. وهذا ما يحيل العلاقة بينهما إلى مزيج معقد من الحب/ الكراهية أو الحسد والفيرة. وهذا هو الحال مع فاطمة التي تنطوي علاقتها بأهلها على كل هذه المشاعر المتناقضة. فهي ترى بعين الخيال أمها تتهلل لما تجنيه من مهرجان الضهوة في سبور العيشوني، وكأنها تتشهى مباركتها لعلاقتها به، ولانتصارها الضمعي عليها. لكنها في الوقت نفسه تقاطعها بصرامة وترفض أن تحقق آمانياتها من

تعرفه على غيلانة عام ١٩٤٧، وحياته معها لخمس سنوات أو أكثر قليلاً، هي سنوات التكوين الفني والريفي، ثم زواجها في الخمسينيات وانتقالها لفاس، وهجرانها لزوجها ثم سفرها إلى إسبانيا في الستينيات، ثم لقات بها مرة أخرى في أواخر السبعينيات، وتعريفه على ابنتها فاطمة في مطلع الثمانينيات، ثم رحيل فاطمة إلى فرنسا، وعودة غيلانة لزيارته بعد ذلك بعام، ثم بحث فاطمة برسالته، والتي تشكل الفصل الرابع من الرواية، والتي لابد وأن تكون قد كتبت عام ١٩٩٠، لأن فيها إشارة إلى إطلاق بغداد لسراح الرومان ولبهريز دوكويلار، هذا الزمن القصصى (برغم وجود بعض الإشكاليات فيه وخاصة تلك الإشارة إلى معرفته لغيلانة من خمسين سنة، ص ٨٣) مفاهيم للزمن السردي الذي يبدأ في أوائل الثمانينيات بزيارة فاطمة للعيششوني وينتهي عام ١٩٩٠ برسالته. وهذه المغاية تؤكد أهمية دور فاطمة في النص باعتبارها واحدة من أهم مראيا العيششوني وأكثرها دلالة على رؤية الرواية ونصها المضمهر. والجدل بين الزمنين يوازيه جدل آخر بين الرواية المكتوبة التي نقرأها، والرواية الأخرى التي يقتصرها العيششوني في ذماتته. وهو جدل تزداد أهميته إذا ما أدركنا أن زمن ذمات العيششوني مفاهيم لأزمة السرد الأخرى لأنه زمن حالات تشبه حالات وجد صوفية أو حالات كينونة فنية. وهذه الذمات أيضاً هي التي طرح تراتبا مفاهيم! بين غيلانة وفاطمة غير التراتب الذي تبرزه البنية الروائية ذاتها.

فغيلانة هي مرحلة بداية اليقظة بالنسبة للعيششوني، وأبجدية التهجي وتشرب العالم خبرة ومعرفة. وهي مرحلة تريد الرواية أن تكتبها بوعي ووضوح،

فاستخدمت تقنية السرد الاسترجاعي الذي يرى الماضي من منطلق مرحلة النضج في الحاضر. قبلها كانت علاقة العيششوني بالماضي وبالرسم مزيجاً من النزوات العابرة والبعث الموقوت، تدرجت من زيارة جناح البولونيات، إلى ملاحقة السائحات الإيطاليات، إلى رسم الموبيلات الإسبانيات، ولكن معها بدأ الأمر في التحول، واكتسب استمراريته، بل ديمومته الخاصة التي اختلط فيها الرسم بالملاغة. فممن أن قدمها الزلاي له وقدم له بها وفيها الغرب المقتون بإسبانيا، التوافق إلى تقليدها والاختراء على تقاليده، المعتمض في الوقت نفسه بكبريائه، أخرجه من عالم الأحياء/ الأصوات وزج به في دنيا جديدة. فغيلانة هي تجربة العيششوني المغربية، أو قل الطنجية، الأولى التي وسمت كل تفاصيل وعيه وصاغته مصدات تلقيه للعالم وللمرأة وللفن على السواء. فجرت فيه كل المكبوت والمسكوت عنه، وأصبحت تجربته المعطاء معها نبعا ثريا يستمد منه الإلهام، ويسعى إلى اقتناص أدق ما أثارت فيه من أحاسيس فوق قماش اللوحة. كما أصبح الرسم نفسه نوعاً من استعادة أمشاج هذه الأحاسيس المزاوغة للخصبة، وأسرها في شبكة من الخطوط والألوان.

والرواية في بعد من أبعادها هي رواية الجري وراء مجموعة من الأوهام الصغيرة المتلاحقة، أو هذا الهم/ الضوء الهارب، وما ن فقدته في رحلة الجري وراءها نكسبه منها. لقد فقد العيششوني أثناء الجري وراء الهم غيلانة عنمارفهم أن يتزوجها متعللاً بأنه ليس مثل كل الناس، وأنه منذور لشئ خارق للمألوف، وأن عليه أن يكرس نفسه للفن. نون أن يدرك أن «دعوة المطلق مدمرة أيضاً مثلما هو التفرغ في السفالة والحضيض». وفقدت

الداودي، وحتى أوامر أماد الأنسة بونون مروراً بوجه الصورة التي رسمتها معها للعيشوني، وصلواتهما معا في معبد الجسد أثناء إقامتها القصيرة لديه. لكنها وقد خسرت كل هذه الأوهام جميعاً استطاعت على الأقل أن تكسب استقراراً ما بنجاحها النغمي في فرنسا. فقد كان اكتشافها (في حلمها، وهي من مرايا العيشوني) لشخصية المهرج فيه سبيلاً إلى تحررها منه. ويكمن من غيلانة وفاطمة تتبلور ملامح تجربة العيشوني في سعيه الدائم وراء هذا الضوء الهارب أبداً، والمترع في الوقت نفسه بالمعصر والثراء، وتتبلور معها ملامح كتابة روائية جديدة قادرة على الصراخ الخلاق مع الواقع الرديء ومحاوثة آفاق الفن الجميل في الوقت نفسه.

غيلانة العيشوني عندما اعتصمت بكبرياتها، ورفضت مفاتيحه مرة أخرى في الموضوع، واستسلمت للزواج التقليدي من قريطس. لكن العيشوني كسب بالجرى نفسه ما أنجزه من فن، فالن نوع من الخلاص، بينما لم تتمكن غيلانة من تحقيق خلاصها بالسفر بعدما سحرت من حياة فاس المكتومة، وضاعت بها أسرتها في طنجة. لأن سفرها إلى إسبانيا مع «الروبيو» ضيعها، واستمالت به رحلتها إلى محطات متتابعة من اللقدان. لكن علينا ألا ننسى أن غيلانة هي إحدى مرايا العيشوني، ومن هنا فإن فقدانها فقدانه. أما فاطمة فهي الأخرى تجري وراء مجموعة من الأوهام، بدءاً من وهم الهدف الإنساني الزائف الذي استهواها في نضال



الغاية من هذا البحث بيان أصل الحكم عند الإمام على استناداً إلى رسالته الموجهة إلى مالك الأشتر النخعي حين ولاه الحكم على مصر. وقد كنت محكوماً، في قراءة هذه الرسالة، بالعلاقة الجدلية بين المطلق والنسبي. وهذه العلاقة مربوطة إلى إشكالية المطلق. وإذا كانت الإشكالية تتلوى على تناقض فالتناقض الكامن في مفهوم المطلق مربود إلى اعتبارين: الاعتبار الأول منطقي والاعتبار الثاني تاريخي.

عن الاعتبار الأول نقول إن البرهان على أية فكرة مطلقة يستلزم أن يتسم البرهان نفسه بأنه مطلق. وهذه مصادرة على المطلوب. أما الاعتبار الثاني فمربود إلى تاريخية العلم. مثال ذلك: منذ ثلاثة قرون كان الاعتقاد السائد أن الضوء مكون من موجات ثم تبين في بداية هذا القرن أنه مكون من جسيمات غير قابلة للانقسام وغير ممتدة وهي الفوتونات. وكنا على يقين في بداية هذا القرن أن المادة مكونة من عناصر مستقلة اسمها الكثرونات قال عنها عالم الفيزياء الفرنسي «لوي دي بروي» (١٩٢٣) إنها تتحرك كما لو كانت الموجات لها أبعاد زمانية ومكانية. وبعد ذلك واجهنا إشكالا عرّب عنها نيلز بور على هذا النحو: هل الثنائية القائمة بين الموجات والجسيمات مربوطة إلى نقص في اللغة باعتبار أننا نستعين بالفاظ بعض النظر عما إذا كنا مشاهدين سلبيين أو مؤثرين إيجابيين؟

الفكر السياسي عند الإمام على*



(*) ألقى هذا البحث في «مهرجان الآسام على عليه السلام» بمناسبة مرور أربعة عشر قرناً على يوم المولد الأغر. وكانت قد اشرفت على تنظيم هذا المهرجان الجامعة العالمية للعلوم الإسلامية التي أشرف بعفوية هيئتها العلمية.

هذه مجرد أمثلة الغاية منها التبدليل على العلاقة الجدلية بين المطلق والنسبي. وفي ضوء هذه العلاقة نثني ببيان موقف الإمام علي استناداً إلى رسالته إلى مالك الأشتر النخعي.

يقول الإمام علي - كرم الله وجهه - «ولیکن أحب الأمور إليك أوسطها في الحق وأعمها في العدل وأجمعها لرضى الرعية. فإن سخط العامة يحط برضى الخاصة، وإن سخط الخاصة يفتقر مع رضى العامة»^(١).

والذي يلتفت الانتباه في هذا النص قول الإمام علي «أعمها في العدل وأجمعها لرضى للرعية» وهو يعنى أن الأولوية في تحقيق العدل هي للعامة وليست للخاصة. والعامة، بمصطلح العصر، هي الجماهير، والخاصة هي النخبة. والجماهير لها الأولوية في ضوء الثورة العلمية والتكنولوجية. ذلك أن هذه الثورة أفرزت ظاهرة جديدة يمكن تسميتها بالظاهرة «الجماهيرية». فقد أصبح لدينا مصطلحات مثل «مجتمع جماهيري»، و «ثقافة جماهيرية» و «وسائل اتصال جماهيرية» و «إنسان جماهيري» و «إبداع جماهيري». وما يعينى هذا هو للمجتمع الجماهيري، وهو البديل عن المفهوم الضيق للنخبة باعتبارها قمة المجتمع في مقابل قاع المجتمع، أى أن يكون قمة أو قاع^(٢). ولهذا يمكن القول بأن الإمام علي كان ثاقب البصيرة عندما أعطى الأولوية للعامة وليس للخاصة. وهذا على الضد لما كان حادثاً في أوروبا في

ذلك الزمان. فقد توقف الاهتمام بالجماهير، في أوروبا، إثر هزيمة أثينا من إسبرطة في القرن الخامس قبل الميلاد. فقد تصور أفلاطون أن الديمقراطية هي سبب الهزيمة. ودعا في كتاب «القوانين» إلى ضرورة صياغة البشر في قوالب موحدة بحيث يسعدون ويحزنون في أمور واحدة وفي وقت واحد. ومن ثم ينبغى أن تدق القوانين بحيث تحقق وحدة المدينة - الدولة. ولهذا يصف أفلاطون هذه المدينة بأنها «إلهية». ومن بعد أفلاطون توقف استخدام لفظ «ديموقراطية» في أوروبا لمدة ألفي عام وانشغل علماء السياسة بدراسة مفراتى الملكية والاستقرائية. وإذا ذكرت الديمقراطية فهي لا تذكر كنظام للحكم.

وكان الإمام علي ثاقب البصيرة أيضاً عندما راح يذكر العامة بصفتها محمودة، والخاصة بصفتها مذمومة. يقول «ليس أحد من الرعية أثقل على والى مؤنة في الرضاء وأقل معونة في البلاء، وأكره للإنصاف وأسأل بالإحسان، وأقل شكراً عند الإعطاء، وأبطأ عذراً عند المنع، وأضعف سبباً عند ملحات الدهر من أهل الخاصة»^(٣). ويمكن إيجاز هذه الصفات للمذمومة للخاصة في صفة واحدة هي صفة اللاتسامح، واللاتسامح مصحوب دائماً بالديكتاتورية، والديكتاتورية تعنى رفض إعمال العقل الناقد للكشف عن جنور الأنواع التي لدى الإنسان. وديكتاتورية الخاصة، من هذه الزاوية، تعنى رفض إعمال العقل

الناقد في إحتية رفض الخاصة المطلق للعام، ومن هنا يمكن القول بأن المنزلة الكبرى للإمام على هي في رفضه توهم الاعتقاد في حقيقة مطلقة في المعاملات السياسية. ولا أدل على ذلك من قوله «ليكن أحب الأمور إليك أوسطها»^(٤). والوسط هنا ليس كالأوسط الرياضي الذي نعنيه في المقدار المتصل على مسافة واحدة من طرفين فلا يتغير. وإنما الوسط بالإضافة إلينا متغير، ومن حيث هو متغير فهو نسبي. والنسبي يقال في مقابل المطلق أي في مقابل النوجما. ولهذا فإن السبيل إلى إصابة الأوسط ألا يكون الإنسان دوجماطيقياً أي ألا يكون متروماً أنه مالك للحقيقة المطلقة حين يلتزم الأوسط.

وتأسيساً على ذلك فإن الإمام على يحدد الأوسط في المعاملات السياسية في ضوء العلاقة بين الراعي والرعية. يقول موجهاً كلامه إلى مالك الأشتر «أختر للحكم بين الناس الفضل رعيته في نفسك ممن لا تضيق به الأمور، ولا تمسكه الخصوم، ولا يتمادى في الرلة»^(٥). ومعنى هذه النصيحة أنه إذا انتقلت «اللاء النافية» فإن الراعي يهجر الأوسط، أي يهجر النسبي، ويقع في المطلق. ومن ثم في الدوجماطيقية.

وسبيل الولاة إلى تجنب هذه المساوئ المفضية إلى الدوجماطيقية هو عدم الاحتجاب عن الجماهير لأن «احتجاب الولاة عن الرعية شعبة من الضيق، وقلة علم بالأمور، والاحتجاب منهم يقطع عنهم علم ما احتجب لونه، فيصغر عندهم الكبير، ويعظم الصغير، ويقبح

الحسن، ويحسن القبيح، ويشاب الحق بالباطل»^(٦). ومعنى ذلك أن الاحتجاب يوقع الولاة في ضيق الاتق وقلة العلم فيعزله عن واقع الرعية المتغير. والعزلة عن المتغير تغضى إلى الوقوع في الثبات والجمود والتحجر، أي في الدوجماطيقية.

ومن هذه الزاوية يمكن قبول تاويل طه حسين للرواية التالية. يروى أن علياً حين عرض عليه عبد الرحمن بن عوف أن يبايعه على أن يلزم الكتاب والسنة وسيرة الشيعين لا يجيد عن شيء من ذلك، أبى أن يعطى ما طلب من العهد وقال «اللهم لا! ولكن أجتهد في ذلك وأبى ما استلمته». يريد أنه لا يستطيع أن يلتزم ما لا سبيل إلى التزامه. فالفران مكتوب محفوظ في الصدور، ولكنه لم يعرض لسياسة الحكم في تفصيلها ووقائعها. وسنة النبي معروفة في جملتها، ولكن منها ما يجهله الحاضر ويحفظه الغائب، ومنها ما ذهب مع من ذهب من أصحاب النبي فيما كان من حرب الردة والفتوح.

وسيرة الشيعين كسنة النبي منها المطوم ومنها ما قد يكون التسيان عرض لها. ولعل بعد الحق كل الحق في أن يخالف سيرة الشيعين إن تغير الزمن أو رأى في المخالفة عن هذه السيرة منفعة ورشى للمسلمين. فلما عرض عبد الرحمن هذا العهد على عثمان قبله وأعطى مثله وقال: «اللهم نعم» يريد أنه سيجتهد في إنفاذ كتاب الله وسنة نبيه وسيرة الشيعين، وأنه متى اجتهد في ذلك

مخلصا فقد التزم الكتاب والسنة ونهج الشيعين. وقد اصاب على ما فى ذلك شك»^(٧)

ومن هذه الزاوية يحق لطفه حسين القول بأن «امر الخلافة قام على البينة أى على رضا الرعية فاصبحت الخلافة عقدا بين الحاكمين والمحكومين يعطى الخلفاء على انفسهم العهد أن يسوسوا المسلمين بالحق والعدل، وأن يعرفوا مصالحهم». ثم يستطرد طه حسين قائلا «وما من شك فى ان خليفة من خلفاء المسلمين ما كان ليغرض نفسه وسلطانه على المسلمين فرضاً إلا أن يعطيهم عهده، ويأخذ منهم عهدهم، ثم يمضى فيهم

الحكم بمقتضى هذا العقد المتبادل بينه وبينهم. ومن أجل ذلك لم يورث السلطان عن الذى وراثته، ولم يرثه عنه أهل بيته، ولم يرثه عنه أبو بكر نفسه؛ وإنما تلقى هذا السلطان من الجماعة التى بايعته وانتمتته عليه»^(٨).

وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن هذا الذى يقوله طه حسين يصدق ايضا على فكر الإمام على السياسى، وهو فكر يلتزم خاصية العلمانية فى التفكير فى النسبى بما هو نسبى، وليس بما هو مطلق. ومن هذه الزاوية يكون الإمام على معينا لنا فى فهم العلمانية على ما يضادها من تيارات فكرية دوجماطيقية.

الهوامش

(١) ترفيق الفكيكي، الراعى والرعية، شرح عهد الإمام على عليه السلام الموجه إلى ماله الأشر حين ولاه مصر، شركة المعركة للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٩٠، ط ٣، ص ١٦٤.

(٢) مراد وهبة، الديمقراطية والدوجماطيقية، مجلة المنار، يناير، ١٩٩٠، ص ٨٩.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٤.

(٤) المرجع السابق، ص ١٦٤.

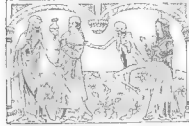
(٥) المرجع السابق، ص ٩.

(٦) المرجع السابق، ص ٣٣٩.

(٧) طه حسين، الفتنة الكبرى، ج ١، عثمان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥١، ص ٤٣.

(٨) المرجع السابق، ص ٣٦.

مسكويه



لما كان اعظم ما يلحق الإنسان من الخوف هو الخوف من الموت، وكان هذا الخوف عاما وهو مع عموميه أشد وأبلغ من جميع المخاوف، وجب أن نستوفي الكلام فيه، فنقول: أن الخوف من الموت ليس يعرض إلا لمن لا يرى ما الموت على الحقيقة، أو لا يعلم إلى أين تصير نفسه، أو لأنه يظن أن بدنه إذا انحل ويطل تركيبه، فقد انحلت ذاته ويطلت نفسه بطلان عدم وجوده وأن العالم سيبقى بعده موجودا وليس هو موجود فيه كما يظنه من يجهل بقاء النفس وكيفية المعاد، أو لأنه يظن أن للموت ألما عظيما غير الأمراض التي ربما تقدمته وأدت إليه وكانت سبب حلوله، أو لأنه يعتقد عقوبة تحل بعد الموت، أو لأنه متحير لا يرى على أي شيء يقدم بعد الموت، أو لأنه يأسف على ما يظن أنه من المال والقبائح.

وهذه كلها ظنون باطلة لا حقيقة لها. أما من جهل الموت ولم يدرك ما هو، فإنما نين له أن الموت ليس بشيء أكثر من ترك النفس استعمال الاتها وهي الأعضاء التي مجموعها يسمى بدنا كما يترك الصانع استعمال الآلة، وأن النفس جوهر غير جسماني وليست عرضا، وأنها غير قابلة للفساد. وهذا البيان يحتاج فيه إلى علم تتقدمه، وهو مبرهن مشروح على الاستقصاء في موضعه الخاص به. ومن تعلق إليه ونشط للوقوف عليه لم يبعد مراده، ومن قنع بما ذكرته في صدر هذا الكتاب وسكنت نفسه إليه، علم أن ذلك الجوهر مفارق لجوهر البدن مباين له كل المباينة بذاته وخواصه وأفعاله وأثاره، وإذا فارق البدن كما قلنا وعلى الشريعة التي شرطنا بقي البقاء الذي يخصه ونفى من كبر الطبيعة وسعد السعادة الثابتة، ولا سبيل إلى فناءه وعدمه. فإن الجوهر لا يفنى من حيث هو جوهر ولا تبطل ذاته، وإنما تبطل الأعراض والخواص والنسب والإضافات التي بينه وبين الأجسام

رسالة الخوف من الموت

لم تكن الملفات الخاصة التي نُشرت في الأعداد الماضية محاور مُغلقة تطرح تصورات نهائية، بل كانت دعوة للتفكير حول ماثيره حياتنا من إشكالات ملحة، وما يتصل بكياننا الثقافي من هموم كبرى لا بد لنا جميعا من مواجهتها مواجهة جرة واعية، ليس ملف خاص أن يستغرقها. ورسالة فيلسوف القرن الرابع الهجري «مسكويه» المنشورة هنا، استكمال لما أثاره ملف (الرقص مع الموت)، وكذلك المقالات التالية التي تتواصل مع عدد (القرات القبطي).

بأخذادها. فأما الجوهر فلا ضد له، وكل شيء يفسد
فلأننا فسادنا من ضده. وقد يمكنك أن تقف على ذلك
بسهولة من أوائل المنطق قبل أن تصل إلى براهينه. وإن
أنت تأملت الجوهر الجسماني الذي هو أحسن من ذلك
الجوهر الكريم، واستقرت حاله، وجدت غيرَ فانٍ ولا
متلاشي من حيث هو جوهر، وإنما يستحيل بعضه إلى
بعض فتبطل خواص شيء منه وأعراضه. فأما الجوهر
نفسه فهو باقٍ لا سبيل إلى عدمه وبطلانه. مثال ذلك الماء،
فإنه يستحيل بخاراً أو هواء، وكذلك الهواء يستحيل ماء
أو ناراً، فتبطل عن الجوهر أعراضه وخواصه، فأما
الجوهر من حيث هو جوهر، فإنه باقٍ لا سبيل إلى عدمه.
هذا في الجوهر الجسماني القابل للاستحالة والتغير،
فأما الجوهر الروحاني الذي لا يقبل استحالة ولا تغيراً
في ذاته، وإنما يقبل كمالاته واتمام صورته، فكيف
يقوم فيه العدم والتلاشي؟

فأما من يخاف الموت لأنه لا يعلم إلى أين تصير
نفسه، أو لأنه يظن أن يند له إذا انحل ويطل تركيبة فقد
انحلت ذاته ومطلت نفسه، وجعل بقاء النفس وكيفية
العداء، فليس يخاف الموت على الحقيقة، وإنما يجهل ما
ينبغي أن يعلمه. فالجهل إذن هو المذوق، وهذا الجهل
هو الذي حمل الحكماء على طلب العلم والتعب به، وتركوا
لأجله لذات الجسم وراحات البدن، واختاروا عليه النصب
والسهر، ورأوا أن الراحة التي يستراح بها من الجهل
هي الراحة الحقيقية، وإن التعب الحقيقي هو تعب
الجهل، لأنه مرض مزمن للنفس، والبر من خلاص لها
وراحة سرمدية ولذة أبدية. فلما تيقن الحكماء ذلك
واستبصروا فيه وهجماً على حقيقته ووصلوا إلى الروح
والراحة به، هانت عليهم أمور الدنيا كلها واستحقروا
جميع ما يستعظمه الجمهور من المال والثروة واللذات

الحسية والمطالب التي تؤدي إليها، إذ كانت قليلة الثبات
والبقاء سريعة الزوال والفناء كثيرة الهموم إذا وجدت
عظيمة الغموم إذا فقدت، فالتفتصروا منها على المقدار
الضروري في الحياة، وتسلاً عن فضول العيش التي
فيها ما ذكرت من العيوب وما لم أذكره، ولأنها مع ذلك
بلا نهاية، وذلك أن الإنسان إذا بلغ منها إلى غاية تأتت
نفسه إلى غاية أخرى من غير وقوف على حد ولا انتهاء
إلى أمد. هذا هو الموت لا ما خاف منه، والحرص على
الزائل، والشغل به هو الشغل بالباطل. ولذلك جزم
الحكماء بأن الموت موتان: موت إرادي، وموت طبيعي.
وكذلك الحياة حياتان: حياة إرادية، وهياة طبيعية. وعنا
بالموت الإرادي إماتة الشهوات وترك التعرض لها، وعنا
بالموت الطبيعي مفارقة النفس البدن، وعنا بالحياة
الارادية ما يسعى له الإنسان في حياته الدنيا من المآكل
والمشارب والشهوات، وبالحياة الطبيعية بقاء النفس
السرمدي في الغبطة الأبدية بما يستفيد من العلوم
الحقيقية ويبرأ به من الجهل. ولذلك وصي أفلان طالب
الحكمة بأن قال له: مت بالإرادة حصّ بالطبيعة.

على أن من خاف الموت الطبيعي للإنسان فقد خاف
ما ينبغي أن يبرجه، وذلك أن هذا الموت هو تمام حد
الإنسان لأنه حي ناطق مائت، فالموت تمامه وكماله وبه
يصير إلى أفقه الأعلى. ومن علم أن كل شيء هو مركب
من حده، وحده مركب من جنسه وفصله، وأن جنس
الإنسان هو الحي وفصله هو الناطق والمائت، علم أنه
سينحل إلى جنسه وفصله، لأن كل مركب لا محالة
سينحل إلى الشيء الذي منه تركيب. فمن أجهل ممن
يخاف تمام ذاته، ومن أسوأ حالاً ممن يظن أن فناءه
بحياته وتقصاته بتمامه؟ وذلك أن الناقص إذا خاف أن
يتم فقد دل من نفسه على غاية الجهل، فإن يجب على

العاقِل أن يستوحِش من النقصان، ويأسس بالتمام، ويطلب كل ما يتمه ويكمله ويشرفه ويعلى منزلته، ويحل رباطه من الوجه الذي يأمن به الوقوع في الأسر، لا من الوجه الذي يشد وثاقه ويزيده تركيباً وتعقيداً، ويثق بأن الجوهر الشريف الإلهي إذا تخلص من الجوهر الكثيف الجسماني خلاص نقاء وصفو، لا خلاص مزاج وكسر، فقد سعد وعاد إلى ملكوته وقرب من باريه، وبأن بجوار رب العالمين، وخالط الأرواح الطيبة من أشكاله وأشبابه، ونجا من أصدائه وأغياره. ومن هنا نعلم أن من فارقت نفسه بنه وهي مشتاقة إليه مشفقة عليه خائفة من فراقه، فهي في غاية الشقاء والبعد من ذاتها وجوهرها، سالكة إلى أبعد جهاتها من مستقرها، طالبة قرار ما لا قرار له.

فأما من ظن أن للموت ألماً عظيماً غير ألم الأمراض التي ربما تقدمته وادت إليه، فعلاجه أن يبين له أن هذا ظن كاذب، لأن الألم إنما يكون للحس، والحس هو القابل أثر النفس، فأما الجسم الذي ليس فيه أثر النفس فإنه لا يلم ولا يحس. فإن الموت الذي هو مفارقة النفس البدن لا ألم له، لأن البدن إنما كان يلم ويحس بالنفس وحصول أثرها فيه، فإذا صار جسماً لا أثر فيه للنفس فلا حس له ولا ألم. فقد تبين أن الموت حال للبدن غير محسوس عنده ولا مؤلم لأنه فراق ما به كان يحس ويتألم.

فأما من خاف الموت لأجل العقاب الذي يوعده به بعده، فينبغي أنه نبين له أنه ليس يخاف الموت بل يخاف العقاب، والعقاب إنما يكون على شيء باقي بعد البدن الدائر. ومن اعترف بشيء باقي بعد البدن فهو لا محالة سيُعترف بذنوب له وأفعال سيئة يستحق عليها العقاب، وهو مع ذلك معترف بحاكم عدل يعاقب على السيئات لا

على الحسنات، فهو إن خائف من ذنوبه لا من الموت. ومن خاف عقوبة على ذنب، فالواجب عليه أن يحذر ذلك الذنب ويجتنبه، وقد بينا فيما تقدم أن الأفعال الرديئة التي تسمى ذنوباً إنما تصدر عن هيئات رديئة، والهيئات الرديئة هي للنفس وهي الرذائل التي أحصيناها وعرفناك أصدانها من الفضائل، فإن الخائف من الموت على هذه الطريقة ومن هذه الجهة هو جاهل بما ينبغي أن يخاف منه، وخائف مما لا أثر له ولا خوف منه، وعلاج الجهل يكون بالعلم فإن الحكمة هي التي تخلصنا من هذه الآلام والظنون الكاذبة التي هي نتائج الجهالات. والله الموفق لما فيه الخير.

وكذلك نقول إن خاف الموت لأنه لا يدري على ما يقدم بعد الموت، لأن هذه حال الجاهل الذي يخاف بجهله، فعلاجه أن يتعلم ليعلم ويثق. وذلك أن من أثبت لنفسه حالاً بعد الموت ثم لم يعلم ما تلك الحال فقد أقر بالجهل وعلاج الجهل العلم، ومن علم فقد وثق ومن وثق فقد عرف سبيل السعادة فهو يسلكها، ومن سلك طريقاً مستقيماً إلى غرض صحيح أفضى إليه لا محالة. وهذه الثقة التي تكون بالعلم هي اليقين، وهي حال المستبصر في دينه المتمسك بحكمته، وقد عرفناك مرتبته ومقامه فيما سلف من القول.

فأما من زعم أنه ليس يخاف الموت وإنما يحزن على من يخلف من أهل وولد ومال ونسب، ويأسف على ما يفترقه من ملاذ الدنيا وشهواتها، فينبغي أن نبين له أن الحزن تعجل ألم ومكروه على ما لا يجدي الحزن عليه طائلاً. وسنذكر علاجه في باب مفرد له خاص، لأننا في هذا الباب إنما نذكر ألم الخوف وعلاجه. وقد أتينا منه على ما فيه مقتنع وكفاية، إلا أننا نزيد بياناً ووضوحاً،

مطموع فيه من الجهل والغباء. فإن الحكمة البالغة والعدل المبسوط بالتبشير الإلهي هو الصواب الذي لا معدل عنه ولا مقيص منه، وهو غاية الجود الذي ليس وراءه غاية أخرى لطالب مستزيد أو راغب مستفيد، والخائف منه هو الخائف من عدل البارئ وحكمته، بل هو الخائف من جوده وعطائه.

فقد ظهر ظهوراً حسناً أن الموت ليس برديء كما يظنه جمهور الناس، وإنما الرديء هو الخوف منه، وأن الذي يخاف منه هو الجاهل به وبذاته. وقد كان ظهر أيضاً فيما تقدم من قولنا أن حقيقة الموت هي مفارقة النفس البدن، وهذه المفارقة ليست فساداً للنفس وإنما هي فساد المتركب، فاما جوهر النفس الذي هو ذات الإنسان وليه وخلاصته فهو باقٍ بحاله وأيس بجسم، فيلزم فيه ما لزم من الأجسام، مما أوردناه قبلاً بل لا يلزمه شيء من أعراض الأجسام أي لا يتزاحم في المكان لأنه لا يحتاج إلى مكان، ولا يحرص على البقاء الزماني لاستثنائه عن الزمان. وإنما استفاد بالحواس والأجسام كما لا ما، فإذا كمل بها ثم خُص منها صار إلى عالمه الشريف القريب إلى باريه ومُنشئه تعالى وتقدس. وهذا الكمال الذي يستفيده بهذا العالم الحسي قد بيّناه وعرفناك الطريق إليه بما سلف في هذا الباب، وأنه السعادة القصوى للإنسان، وأعلمناك ضده الذي هو الشقاء الأقصى له، وبيّنا مع ذلك مراتب السعادة ومنازل الأبرار وبرجاتهم من رضوان الله عز وجل وجهته التي هي دار القرار، كما بيّنا لك مراتب أضدادهم من سخطه وبركاتهم من النار التي هي الهاوية بلا قرار. نسأل الله حسن المعونة على ما يقربنا منه، إنه جواد كريم رءوف رحيم.

فتقول: إن الإنسان من جملة الأمور الكائنة وقد تبين في الآراء الفلسفية أن كل كائن فاسد لا محالة، فمن أحب أن لا يفسد فقد أحب أن لا يكون، ومن أحب أن لا يكون فقد أحب فساد نفسه، فكأنه يحب أن يفسد ويحب أن لا يفسد، ويحب أن يكون ويحب أن لا يكون، وهذا محال لا يخطر ببال عاقل.

وأيضاً، فإنه لو لم يمت أسلافنا وأبائنا لم ينته الوجود إلينا، ولو جاز أن يبقى الإنسان لبقى من تقدمنا، ولو بقى الناس على ما هم عليه من التناسل ولم يموتوا لما وسعهم الأرض. وأنت تتبين ذلك مما أقول: قدر أن رجلاً واحداً ممن كان منذ أربعمئة سنة هو موجود الآن، ولكن من مشاهير الناس حتى يمكن أن يظل أولاده موجودين معروفين كملئ بن أبي طالب عليه السلام مثلاً، ثم كُند له أولاد ولأولاده أولاد ويقولوا كذلك يتناسلون ولا يموت منهم أحد، كم كان مقدار من يجتمع منهم في وقتنا هذا؟ فإنك ستجدهم أكثر من عشرة آلاف ألف رجل، وذلك أن بقيتهم الآن مع ما قدر فيهم من الموت والقتل الفريع أكثر من مائتي ألف إنسان، وأصعب لكل من كان في ذلك العصر من الناس في بساط الأرض، شرقتها وغربها، مثل هذا الحساب، فإنهم إذا تضاعفوا هذا التضاعف لم تضبطهم كثرة ولم تحصهم عدداً. ثم أسمع بساط الأرض، فإنه محدود معروف المساحة، لتعلم أن الأرض حينئذ لا تسعهم قايماً ومتراصين فكيف تعوداً ومتصرفين، ولا يسير لأحد ولا حركة، فضلاً عن غيرها، وهذا في مدة يسيرة من الزمان، فكيف إذا امتد الزمان وتضاعف الناس على هذه النسبة؟ فهذه حال من يتمنى الحياة الأبدية، ويكره الموت ويظن أن ذلك ممكن أو

مينا بديع عبد الملك



على أرض مصر أقامت أعرق الحضارات التي عرفها تاريخ البشرية منها الحضارة القبطية التي تجلت في العديد من الفنون، هذا ما جعل هيرودوت أبو التاريخ يسجل قوله للمثالي: «ليس من أقطار العالم ما يملك من الروائع أكثر من مصر، وليس منها ماله مثلها من عديد الأعمال التي تتحدى الوصف».

ولأن الفن هو ترجمان صادق لشعور كامن في قلب الإنسان يظهر نوره وتتضح معالنه عندما يتحرر الإنسان من التزامات الحياة المادية التي تثقل من نشاطه، هذا التصرُّمُكته من التعبير عن حسه ومشاعره أمام سلطان القوة الخالقة وجمال الطبيعة.

فالفن القبطي - الذي نشأ على أرض مصر الطيبة - خضع لمد وجذر تفاعلات البيئة النيلية الزراعية وتعاليم العقيدة الملتحقة بالروحانية فظهرت فيه الحياة والموتوح إلى تمجيد الخالق والانبهار بالطبيعة .

لأنه فن شعبي لا يخضع للقيود التي يخضع لها الفن البيزنطي لذلك كان ثمة طيبة لإشتياقات الشعب المصري للتعبير عن ذاته في ظل قيم روحية سامية وهذا بعكس الفنون الأخرى التي كانت في أغلب اتجاهاتها فنوناً أرسقراطية تمجد الآلهة والملك والطبقة الحاكمة . لذلك نجده تارة يتلمس طريقة تشبه الرموز الرفيعة المعنى وتارة بخطوط ونقوش هندسية في مسطح عميق يلتقي فيه النور والظلمة.

وقد تجلت الحضارات القبطية في: فن العمارة سواء عمارة الكنائس والأديرة أو العمارة السكنية، والفنون الدقيقة سواء النسيج - النحت - الحفر - التصوير على

الأثر الشعبي والبسيط والعقيدى

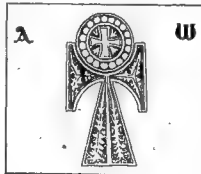
في إبداع الحضارة القبطية

- استاذ الرياضيات بهندسة الإسكندرية.
- عضو جمعية الآثار القبطية بالقاهرة.
- عضو جمعية الآثار الإسكندرية بالإسكندرية.
- عضو الجمعية الدولية للدراسات القبطية بإيطاليا.



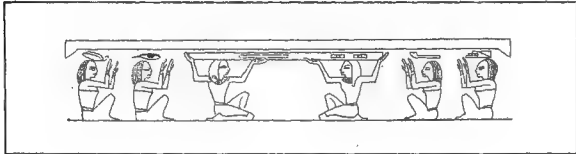
الدخول بطليقة من الجص رسم عليها صورة السيد المسيح والملائكة والقديسين ثم فصل الصحن الأوسط من البازيليكا عن الهيكل بحاجز خشبي مزخرف بأشكال هندسية وصور القديسين حسب نظام كنسى خاص. ثم زين تيجان أعمدة البازيليكا بالصلب وبعض الأشكال النباتية. ومن أروع الكنائس التي بناها الأقباط ويعود تاريخها إلى القرن الرابع الميلادي هي كنيسة أبو مينا (أو مارمينا) بالصمره الغريبة. وهو تصميم مصرى قديم بدأه الملك تحتمس الثالث حوالي سنة ١٤٠٠ ق . م . في تشييد قاعة الاحتفالات بمعبد الكرنك.

وفي العمارة السكنية ازدهانت المنازل القبطية بزخارف عدة مثل الفيل الهندي على أحد المنازل - وليس الأفريقي - والذي يدل على أن هذا المنزل لتاجر له صلة بالهند في تجارتها. وفي منزل آخر نجد منظر أفريز من الحجر الجيري يمثل منظر جنى وتحصيل محصول العنب. ومناظر على منازل كثيرة عليها صيد الغزال وأخرى عليها نبات اللؤلؤس.



الموائط أو الأيقونات. اللغة وايضاً الموسيقى. كل هذه الأنواع من الفنون هي تعبير صريح وصادق للحياة القومية الشعبية، متأثرة بالمناخ البيئي الذي نشأت فيه وبالتعاليم المسيحية التي أمنت بها، وهي بذلك «تكوّن فصلاً من أروع فصول تاريخنا القومي وتاريخ حضارتنا المصرية».

ففي دفن عمارة الكنائس والأديرة، كان الهيكل مقصوراً على كوة بشكل قوقعة يوضع على جانبيها صليب وصور للسيد المسيح والقديسين. وبعد أن أصبحت المسيحية دين روما الرسمي انتشر في مصر طراز «البازيليكا». فاستخذ الأقباط بازيليكية الامبراطور هدرليان بالأنشوسين وجعلوا اتجاهها نحو الشرق ويدخلها الإنسان من الجهة الغربية ووجهه نحو الشرق حيث يتطلع الإنسان إلى الفردوس. وبعد مدخل البازيليكا يوجد صفين من الأعمدة يقسمانها إلى ثلاثة أروقة الأوسط أعرضها وهنا أضاف الفنان القبطي قبتين على طرف القبة للتوسط رمزاً للثالوث الأقدس وغطى هذه القباب من



مصارين وبينهم فروع نباتية وفى الوسط ثلاث دوائر
تموى كل منها منظرًا للآراس ممتلئ صهور جوانه، وأمام
هذا المنظر صورة لرجل ممسكًا بيديه مزمار ينفخ فيه
كما نراه فى حياتنا الشعبية حتى اليوم.

وفى فن النحت على الأعمدة سجل الفنان القبطى
بعض مظاهر الحياة اليومية فى ذلك العصر إذ نبصر
تيجان أعمدة من الحجر مجدولة على شكل السلالم وهى
تشبه إلى حد قريب تلك التى مازالت متداولة حتى اليوم
والمصنوعة من القش. أو تيجان أعمدة بشكل زخرفى
لأوراق العنب أو كسرم العنب أو ورق الأكسانتس التى
تنسب فى خيوط ذات اليمين واليسار، هذه الخطوط التى
تمثل تارة دائرة ومربعات ومثلثات تتلقى عند صليب
يتوسطها وهو شعار

المسيحية، أو رسم لسعف
النخل الذى يرمز للانتماء.
وعلى واجهة باب من بأويط
(بالقرب من منفلوط) من
الحجر الجبىرى على شكل
نصف دائرة وقد حلى برسم
هندسية وبزخارف شار



وفى فن الحفر على الأخشاب، برع الفنان القبطى
فى تمثيل مناظر النيل من طيور وأسماك ونبات
البردى أو التمساح أو للراكب المصلة بالآرائى الفخارية.

وفى مجال صناعة النسيج اشتهر اسم نسيج
«القباطى» ذلك الاسم الذى أطلقه د. سعاد ماهر على
النسيج الذى يعرف بالإنجليزية بالتبستري Tapestry
وإس له فى العربية اسم مصطلح عليه. وقد أطلقه العرب
من قبل على النسيج المصرى ذى الشهرة الواسعة نسبة
إلى أهلها القبط كما جاء فى الخطوط والآثار للمقرئ
وفتوح البلدان للبلاذرى والمقد الفريد لابن عبد ربه.
فعلى جزء من ستارة من نسيج القباطى من الكتان بها
زخارف من خيوط صوفية ملونة بعدة ألوان وتتكون
الزخارف من بعض

القصاص الدينية مثل
قصة آدم وحواء، قصة
ذبح إسحق، قصة
البشارة بميلاد السيد
المسيح وزخارف أخرى
من الحياة اليومية حيث
تظهر زخارف لبعض

كما أن الكنيسة القبطية من أغنى كنائس العالم في فنها الموسيقي . فالموسيقى جزء لا يتجزأ من ترتيبات عبادتها المتنوعة وطقوسها الطويلة. وهذه الطقوس وصلتنا كاملة منذ القرن الخامس الميلادي لاتشوبها موسيقى بيزنطية أو لاتينية أو فارسية . وكثير من الألحان القبطية نسبت إلى كليلك التي نشأت فيها فيوجد اللحن الأثريسي نسبة إلى أثريب بالقرب من أخميم، والحن السنجاري نسبة إلى بلدة سنجار التي تقع شمال محافظة الغربية . والموسيقى الكنسية صوتية بحتة.

هذه المهارة التي أتقنها الأقباط الأولون تعود أولاً وأخيراً إلى أنهم كانوا يعتزون بتاريخهم وماضيهم ولهم شغل حقيقي نحو إشرافة مستقبلهم. فاستوعبوا التاريخ بجدارة وأحبوا وطنهم وكنيستهم بأمانة وصديق بدون رياء فاكتمست حياتهم صفوة الجدية ولم يهولوا ينهرون بالأشواء بقدر ما اقتنعوا داخلياً بالإنتاجات حتى صاروا أصحاب حضارة يتفنى بها العالم كله.

اليمان . وهذا يدل على ارتباط اللحن القبطي بخواص البيئة المصرية ولايزال الرمان الآن ينسب إلى منطوق. كما نحت السمكة التي اسمها يحمل اختصاراً لاسم السيد المسيح، والطاووس الذي يرمز للقدوس. كما أن القبط لهم لفهم الخاصة المعروفة وبالألفاظ القبطية ولها العديد من اللهجات واللهجة البحيرية نسبة إلى لهجة سكان وجه بحري واللهجة الصعيدية نسبة إلى سكان وجه قبلي . ويوجد بعض اللهجات الأخرى التي اندثرت وهي المنفية نسبة إلى أمالي منطقة منف، الأخميمية والتي كان ينطق بها سكان البهنسا حتى أسيوها وأيضاً الفيديمية نسبة إلى أمالي الفيوم. وبالرغم من أن هذه اللغة لغة قومية إلا أن لها أثراً عالية في بعض الألفاظ القبطية انتشرت في اللغات الأوربية مثل: الراحة (وازيس)، كرمي أي الصمغ (جوما في الإيطالية، جوم في الفرنسية، جم في الإنجليزية)، أسقيط (منطقة توحد الرهبان يرادى النطرون ومنها اسم الناسك في اللغات الأوربية).

المراجع

١. د . باهور لمبيوب: الآثار القبطية - رسالة جمعية مارميثا بالاسكندرية الخامسة - ١٩٥٤.
٢. د . باهور لمبيوب: السامع الشمعي في الآثار القبطية - مجلة التزييق - يناير ١٩٥٩.
٣. د . سامي جبره: اللحن القبطي وصله بالتاريخ - مجلة التزييق - مايو ١٩٥٩.
٤. د . سعاد ماهر، ١. حشمت مسيحه: منسوجات التحف القبطي - ١٩٥٧.
٥. د . سعاد ماهر: اللحن القبطي - ١٩٧٧.



هناك جدل طويل بين مؤرخي الدين من حيث اعتبار الأغنسطية فكرة متطورا نبع من داخل المسيحية أو حركة أعرض من ذلك وبالتالي مستقلة عن المسيحية أو سابقة لها! هذا الجدل وجد الإجابة بالاعتماد على مكتبة برديات نجع حمادى فى فهم الأغنسطية كظاهرة أعرض مما تقوينا إليه فكرة الهرطقة المسيحية المبكرة.

هى فكر جديد للتحرر والمخلص من سيطرة الشر، الذى ساد فى نهاية العالم القديم وتغلغل فى داخل المسيحية واليهودية والافلاطونية الحديثة وغير ذلك، والسبيل إلى ذلك الخلاص بالعلم والمعرفة.

إنها كفكر دينى جديد اختص بالتوفيق بين المذاهب المتضادة، بنى على معتقدات دينية موروثة مختلفة التقت بعضها ببعض فى موقع مدبر حيث البحث عن الوحدة وسط هذا التباين الكبير.

هذا الموقع مع الاقتراب فى الحياة من النظام المثالى وترك كل متع الحياة يشرح ارتباط أصحاب مكتبة برديات نجع حمادى بالرهينة المسيحية حيث الانسحاب من العالم المادى إلى عالم يسمو فيه الفرد بخياله وروحه حتى يحس بالسعادة والراحة والنعيم، سلوك فى الحياة شبيه بطريقة حياة الأغنسطيين.

قد لا يكون شيئا متفقا عليه أن الكتب التى عثرنا عليها بالقرب من دير أنبا باخوميوس مؤسس الديرية فى مصر، تم تصنيعها فى هذا الدير نفسه.

والأغنسطية عامة حركة سبقت المسيحية وأبعدت الكنيسة أتباعها واعتبرتهم هراطقة وقد أشارت رسالة بولس الرسول الثانية - لتلميذه تيموثاوس إلى اثنين من

الفلسفة الأغنسطية القبطية من خلال مكتبة بردى نجع حمادى

الأنغستيين المرفوضين: -

«وما الأقوال الباطلة النخسة فاجتبتها لأنهم يتقدمون إلى أكثر فجور وكلمتهم ترعى ككله. الذين منهم هينايوس وفيليبس اللذان زاعما عن الحق قائلين إن القيامة قد صارت فيقبلان إيمان قوم.» ٢٠ توماثوس ٧: ١٨ - ١٦.

لكن الأنغستية تخطلت حدود الإمبروطورية الرومانية المسيحية إلى العراق إذ نجدها ممثلة في جماعة صغيرة من المزارعين في العراق أطلقوا على أنفسهم اسم «الماندنيان» أي العارفين بالله.

مكتبة نجع حمادي

مكتبة نجع حمادي تضم مجموعة نصوص دينية تختلف بعضها عن بعض من حيث مكانها وزمانها وأشخاص مؤلفيها، حتى وجهات النظر إلى الهد الذي يظن أن هذه النصوص لا تنتمي إلى جماعة واحدة أو حركة فكرية واحدة. لكن لابد من وجود شيء مشترك جعل هؤلاء الكتاب يهتمون بجمعها وكتابتها، معان خفية أدركوها في هذه النصوص لم يكن يقصدها الكتاب الأسليون. التقت هذه النصوص في بؤرة واحدة تعكس فكرا واحدا هو الإهتمام عن الكلفة البشرية والاقتراب من النظام المثالي الذي يجتاز حدود الحياة التي نعيشها إلى حياة مثالية هذه الحياة المثالية هذه تتطلب ترك كل متع الحياة التي يتوق إليها البشر والتطلع إلى الحرية المطلقة، والانسحاب من الاحتواء في النجاسة التي تبعد وضوح الرزية.

وقد حفظت لنا مكتبة نجع حمادي إلى جانب النصوص الأنغستية إنتاجا أدبيا يونانيا لأبياء ومؤلفين لا نعرف أسمائهم انتشروا في النصف الشرقي من

العالم القديم وغطوا فترة تقترب من خمسمائة عام وهناك الجزء الخاص بجمهورية أنطاكون في كودكس رقم ٦ وهناك نصوص أخرى فلسفية في مقابلتين بعنوان زوستريانس والجنس و Zostrianos Allogenes وما تلميذان منشقين عن مدرسة بلوتينيوس «الأنفلاطونية الحديثة» - التي تزعمها بلوتينيوس في القرن الثالث الميلادي - لاعتقادهم أن أنطاكون لم يتفلسف في أعماق الحقيقة العقلانية.

وهناك أيضا إشارات في مكتبة نجع حمادي إلى الأنغستية اليهودية من خلال مقالات مبنية على إنجيل العهد القديم لكتاب تعثروا في فهم بعض عبارات العهد القديم، وتصورا أن إله العهد القديم إله قاس خلق العالم بطريقة الخطأ إله يجهل الجهل الإله الطيب الخفي. وهكذا دخلوا في ثنائية بين إله العهد القديم وإله العهد الجديد.

كما أشارت مكتبة نجع حمادي إلى إنجيل العهد الجديد؛ إذ تضمنت مقالة بعنوان «إنجيل توما» مائة وأربعة عشر قولاً من أقوال السيد المسيح واستعملتها بهذه الكلمة «أن من يفهم المعنى العميق لهذه الأقوال لن يذوق الموت».

وبالرغم من بريديت نجع حمادي بالقبليّة إلا أن نصوصها كانت مؤلفة في الأصل باليونانية وعلى هذا فريما استقر هؤلاء المؤلفون فيما مضى في مكان تشيع فيه اللغة اليونانية في اليونان نفسها أو سوريا أو الأردن مثل ذلك مثل الإنجيل وبعض النصوص القديمة التي كتبت في أماكن متفرقة وحفظتها لنا رمال مصر الجافة. إننا لا نعرف شيئا عن الأشخاص المختلفين الذين ترجموا المقالات للقبليّة أو الذين أشتروا في نسخ هذه

الكتب أو الذين لقنوها، إلا ما يمكن أن نستنتجه من الكتب نفسها.

الموقع

اكتشفت برديات نجع حمادى بالقرب من دير القديس باخوميوس من سس الديرية في مصر. ذلك أن رهبان الدير كانوا عندما يكتشفون وجود من ينحاز منهم للفكر الأغنسطى يستبعدونه خارج الدير، مما دفع هؤلاء الرهبان المطرودين إلى الارتباط بعضهم ببعض في مجتمع صغير داخل الكهف عند سفح جبل الطارف بنجع حمادى. هذا ما استشفناه من مقالة بعنوان «درويا بطرس» تصدروا بها التعبير من ملاحقه من اضطهاد على أيدي الأساقفة والقسوس واتخذوا ما لاقاه السيد المسيح من اضطهاد وآلام مثالا لهم.

قصة الكشف

يذهب فلاحو نجع حمادى في شهر ديسمبر من كل عام لجمع الثمرات من كهوف جبل الطارف إلى حقولهم لتسميد الأرض مستعملين حقائب سرج الجمال. في ديسمبر من عام ١٩٤٥ قدم مزارع يدعى محمد على وأخوه خليفة من نزلة السمان وتركا جمليهما إلى الجنوب من مسفرة. أثناء عملية الحفر داخل أحد الكهوف عثرا على جرة. يقول محمد على إنه في البداية خشى كسرهما لأن غطائهما مقوم بالصخرة خوفا من أن يكون جنى محبوبا فيها لكنه تشجع وكسرها بمغوله. لكنه لم يجد الجن أو الذهب بل البردى.

أخذ الكتب ولحقا بعبائته وحملها على كتفه إلى بيته في كوخ صغير في مزرعة في القصر، وهو حي قديم في شونوبسكيا حيث بدأ حياته هناك القديس باخوميوس. ولوجود ثار بين عائلة محمد على وعائلة الشريف

اسماعيل حسين كان البرايس يقوم بتفتيش بيت محمد على السمان كل مساء بحثا عن أسلحة. اضطر محمد على أن يودع المخطوطات عند كاهن القصر ويدعى القس باسيليوس عبد المسيح. عند رؤية أخ زوجة الكاهن ويدعى وأغب اندراوس للمجموعة أخذ واحدا منها وهو المجلد الثالث ونزل به إلى القاهرة وعرضه على الدكتور الطبيب جورج صبحي - كان محبا للغة القبطية - الذى أقتع بدوره مصلحة الآثار باقتناؤه ودفع ٢٠٠ ج لرأغب اندراوس دفع منها ٥٠ جنيتها تبرعا للمتحف القبطى الذى أودع هذه المجلد وتسجل في سجلات المتحف في شهر أكتوبر من عام ١٩٤٦.

لسوء الحظ اعتقادا من أم محمد على بعدم أهمية المخطوطات امرقت أجزاء منها في الفرن ربما يكون المجلد الثانى عشر حيث لم يبق منه إلا جزاءات صغيرة.

اشترى البقية الباقية جيرانهم بشن زهيد وباعوها بدورهم إلى تجار الآثار في القاهرة من بينهم البلجيكي البرت عيد والقبرصى جان تانو في عام ١٩٤٩. حاول البرت عيد بيع المخطوطات التى اشتراها وهي جزء من المجلد الأول في نيويورك وأن أريور لكنه فشل ونجح معهد يونج في سويسرا في اقتناء المجموعة التى أهداها فيما بعد إلى مصر لتكون مع بقية برديات المكتبة، أما مجموعة جان تانو فقد أتت إلى مصلحة الآثار ثم المتحف القبطى بحكم قضائى مع دفع تعويض قدره أربعة آلاف جنيه.

ظهرت محاولات فردية لنشر أجزاء من هذه المكتبة لكن في عام ١٩٦٠ اتفق المدير العام لهيئة اليونسكو مع الدكتور/ فروت عكاشة وزير الثقافة والإرشاد القومى

خط الخطاطين يكاد يتشابه في عدد من المجلدات لكن هناك أمثلة قليلة على أن خطاطا واحدا كتب أكثر من (كوديكس) واحد.

يتراوح تاريخ مكتبة نجع حمادى بين بداية ونهاية القرن الرابع الميلادى إذ إن النصوص نفسها لا تحمل تاريخ أو إشارات تاريخية غير أنه فى الكوديكس السادس مقالة بعنوان «فكرة لإلهنا العلى» تعطينا إشارة يمكن اعتبارها نقطة انطلاق للتاريخ فى الجملة «كف عن الشهوات الشريرة والرفقات وتعاليم الانوميون اتباع انوميوس الهرطقة الشريرة التى ليس لها أساس.

هذه الدعوة الهرطقية قد ازدهرت لوقت قصير فى الاسكندرية أثناء هرب اثناسيوس فى دير أبنا باخوميوس عام ٣٦٠ وعلى هذا فإن هذا الكوديكس لم يأخذ شكله النهائى قبل هذا التاريخ.

خاتمة

هذه المكتبة يجب أن يقرأها أى مثقف مهتم بتاريخ الديانة والفكر والدين إذ تحتوى الكتب المقدسة للحرقة الأغنسطية التى ظهرت وانتشرت بسرعة فى ساحة الحضارة فى أيام السيد المسيح وأوائل المسيحية وكما قدمت عطاياها هاما لتاريخ الديانة قدمت بالمثل لتاريخ الفلسفة.

وترجع أهمية مكتبة نجع حمادى كذلك إلى أنها حفظت لنا العديد من الأعمال الأدبية اليونانية المفقودة مترجمة إلى اللغة القبطية. هذا إلى جانب أنها تعطى فكرة لا يستهان بها عن علم صناعة الكتب والتجليد.

فى ذلك الوقت على نشر المجموعة من خلال عمل لجنة دولية اتفق على اختيار أفرادها من مصر ومهنة اليونسكو وانحصرت مهمة اليونسكو فى عمل لوحات مصورة للمكتبة. أمل المشروع حتى انعقدت اللجنة الدولية لبرديات نجع حمادى فى نهاية عام ١٩٧٠م. ومنذ ١٩٧٢ حتى عام ١٩٧٨ بدأ فى الظهور اثنا عشر مجلدا اشتمل على لوحات مصورة لبرديات مكتبة نجع حمادى ثم ظهرت ترجمات كاملة بالإنجليزية والألمانية والفرنسية.

المجلدات

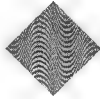
تتكون مكتبة برديات الممارفين باله من اثني عشر مجلدا (كوديكس) بالإضافة إلى مقالة منفصلة داخلها ٥٧٨ ورقة بردي مكتوبه تشكل ١١٥٦ صفحة كل كوديكس يضم مجموعة من المقالات مكتوبة فى عشرين أو أربعين ورقة بردية تشبك من المنتصف بخيط رفيع من الجلد لتشكيل ملزمة واحدة يحفظها غلاف جلدى مقوى بقطع بردي سبق استعمالها ملتصقة بعضها ببعض بمادة الغراء مع تخطيطها بقطعة بردي كبيرة.

أحد وجهى الغلاف يمتد بجزء عريض ينتهى بسير رفيع من الجلد يثنى على الوجه الآخر ويلف السير على الغلاف لإحكام غلقه.

هذه البطاقة عند لفها وجد أن بعض أوراقها تحتوى على خطابات يونانية وقبطية ووثائق عمل وأسماء أشخاص وأماكن وتواريخ ساعدت فى تحديد الوقت ومكان تصنيع الاغلفة.

مراجع البحث

- 1 - James M. Robinson, The Nag Hammadi library. New York, 1977.
- 2- James M. Robinson, The Nag Hammadi Codices, Clarendon, 1977.
- 3 - The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices. Codex, VI. Leiden, 1974.



وغالبا ما يغنى طائر في وحشة*

الفضاء إلى نقطة

الفضاءُ إلى نُقْطة،
وَأَسْتَوِي في يَدِي
الطَّرِيقُ إلى
مَنَادِيلُ مُغْتَصَبَةٌ
وَنَعْمِ الْعَتَبَةُ.

ذُؤْبُ العَصَاةِ

ذُؤْبُ العُصَاةِ،
وَأَرْتَعَاشُ الكَائِنَاتِ نَشِيدُهُ

* هذا العنوان سطر شعري مقترض من إحدى قصائد الشاعر الألماني «هولدرلين»، أما القصائد فكتبت في كانون الثاني ١٩٩٤ بين الرصيفة وعمّان.

وَالسَّرْدُ مِنْ فَضْلَاتِهِ،

وَأُرِيدُهُ

قَلْبِي.

جَمَرَاتٌ

جَمَرَاتٌ

لَا فَكَّالَ لِرُوحِي مِنْهَا الْقَصِيدَةُ

وَالْبَاقِيَاتُ رَمَادُ.

الْأَفَقُ غَيْرُ عُرْوَةِ الْقَمِيصِ

الْأَفَقُ غَيْرُ عُرْوَةِ الْقَمِيصِ

غَيْرُ الْقَمِيصِ الْخَيْرُ

غَيْرُ الْخَيْرِ اللَّوْنُ

وَاللَّوْنُ غَيْرُ رِعْشَةِ الْفُرْشَةِ،

وَالْفُرْشَةُ غَيْرُ رِعْشَةِ الْأَصَابِعِ

غَيْرُ الْأَصَابِعِ الْكِتَابُ

غَيْرُ الْكِتَابِ الْوَيْدُ

يَا سَيِّدِي الْأَرْقُ.

هل يحتاج الليل إلى

هل يحتاجُ الليلُ إلى توضيحٍ
صُنْدُوقُ أَغَانٍ وَتَوَاشِيحٍ، قَلْبِي
وَمَلَأَتْ سُدَاهُ مُوشَاةٌ بِالضُّوْءِ
وَحُمْسَةٌ أَوْتَارٍ، تَعْبَثُ فِيهَا الرِّيحُ.

يوم جاف

يَوْمٌ جَافٌ
يَتَنَائَرُ فِي وَرَقِ الْكَرْمَةِ وَالصَّفْصَافِ
وَيُغْطِي بَيْتِي
يَوْمٌ لِي ... يَوْمٌ لِلْمَقَهَى
وَقَرَامَةِ «الْبِرْتَمِي»

الذئب إلى عزلته

الذئبُ إلى عِزْلَتِهِ الْقُصْوَى
يَنْكِشُ أَحْوَاضَ الْجُورَى ضَحَى
وَيُحْدِقُ فِي الْأَفْقِ
يَسْأَلُ «هَرِمَانُ هِسْهُ»

عَنْ رَجُلَيْهِ فِي الشَّرْقِ

وَيُؤَاسِي نَفْسَهُ

هَيَاتُ لَهُم رَاحِي

هَيَاتُ لَهُم رَاحِي

وَعَلَى مَصْطَبَةِ الدَّارِ أَقَمْتُ، أَدخُنْ أَيْامِي

أَهْزَأُ بِنَعَالِ الرِّيحِ، وَأَنْدَفِعُ أَمَامِي

رَحْلاً وَمَقْبِياً فِي الْأَغْصَانِ،

يُكَلِّئُنِي الْغَيْمُ، وَتَحْفَظُنِي الْوَرَاثِي

فَلَمَّاذَا لَا يَصِلُونُ إِلَيَّ،

وَلَا يَكْتَمِلُ صُدَاغِي!

تَحْتَ غَيُومٍ دَامِعَةٍ

تَحْتَ غَيُومٍ دَامِعَةٍ

كُنْتُ أَسْوَدُ الْبَغْلِ خَفِيفاً مِنْ أَحْمَالِي

وَأَجُولُ الْأَطْرَافَ، أَتَاجِرُ بِالْفَيْرِوزِ

فَإِنْ مَبِطَ اللَّيْلُ

كَانَ الْبَغْلُ

يَحْرُنُ فِي رَقَّتِهِ، وَأَنَا
أَتَنَقَّلُ بَيْنَ مَمَالِكِ أَطْلَالِي.

الديناصورات انقرضت

الديناصوراتُ انْقَرَضَتْ
وَعَلَى النَّهْرِ
ظَلَّتْ دُفْلَى فِرْعَاءُ، زَوَاحِفُ شَتَّى وَسَحَالِي
فِي قَامُوسِ الْأَحْيَاءِ،
وَحَزِيمَةُ أَسْمَالٍ.

روائع قرفة

رَوَائِعُ قَرْفَةٍ
عَبَقَتْ فِي أَرْجَاءِ الْمَنْزِلِ،
فِيهَا الشَّرْفَةُ مُشْبَعَةٌ بِرَوَائِحِ حَمْدَةٍ،
وَالدَّرَجُ الْمُنْتَرَعُ بِالنَّيُومِيَّاتِ، الْوَاصِلُ حَتَّى حَوْضِ الْغُلْفِ،
تُدْرِكُهُ الرَّجْفَةُ
حَيْثُ خَطُوطُ وَأَنَارُ أَصَابِعِهَا.

ووحدي ألهو

وَوَحْدِي أَلْهُو
وَوَحْدِي أَخَاطِبُنِي غَالِبًا:

- أما زلت تغفو؟

وَأَفَرَكُ عَيْنِي، أَخْرِجْنِي مِنْ نِعَاسِي،

أَمْشِي إِلَى غَسَقِ ذَابِلِ

وَأَمُوتُ قَلِيلًا مِنَ الْمَوْتِ،

حَتَّى

لَأَصْغُرَ.

مُسْتَعِينًا بِمَوْتِي

مُسْتَعِينًا بِمَوْتِي

أَشَقُّ لِرَوْحِي طَرِيقًا مُنَاسِبَةً

وَأَعِدُّ الْعِشَاءَ

الْعِشَاءَ الْبَسِيطَةَ لِأَخْوَةِ قَلْبِي

أَعِدُّ شَرِائِفَ صَوْلِيَّةٍ لِرِعَاةِ الْجِبِلِّ

يَنْقُونُ بِهَا

بَرْدَ هَذَا الشِّتَاءِ

وَأَزَامِلُ وَقْتِي.

أحمد

(إلى د. أحمد كمال)

أحمد ممنوعٌ في عرفِ النحويين من الصرفِ.
 أحمدُ يملكُ أجوبةً تسبقُ لغةَ العينِ
 لأيّ استفهامٍ في المهدِ،
 ولكنْ ينعلفُ كحرفِ العطفِ لأولِ هبةٍ عطرٍ.. أو نزوةٍ
 شعرٍ.. أو هزةٍ عطفِ.
 أحمدُ يقضى الصيفَ بالمانيا،
 ويشتّى في العقبة.
 ويحبُ ركوبَ الموجة.. وعناقَ السنبلةِ
 وما بينهما.

ليس لأحمد عُرْفٌ.. ولهذا راح يسرّح زُغْباً آخر
هو ديكٌ خاص نو فجر خاص وصياحٍ خاص.
وإذا قلتَ لماذا خُفَّ الشُّعْرُ
يقولُ جبينى منحسراً مثلَ زمانى
وأنا لستُ أحبُّ الحلاقين،
ولا شئاً تبُلِّه الأيَّامُ سوى الأهداب.
ريحى بالباب وشمسي فى رأسى
أما ما يرتدُّ من الضوءِ فمن حقِّ مرايا أخرى
وأنا أولى بالفكرة من أنْ أصِلَ إلى الناس
على شعرة،
لى قلبٌ للشبيب.. وجفنٌ للأرقِ وللرسم.
وحضنٌ للضيف.
ولأحمد كَفٌّ للعنَبِ.. وكَفٌّ للعنَبِ.. وكَفٌّ للكَفِّ.
وله مطرٌ يملكُ فيه مفاتيحَ الغيم،
له صيفٌ آخر فى الصيفِ،
فى عينيه آخر ما دأهه فى ليلته
كأسٌ نبيذٍ.. وهجٌ أسمرٌ.. طائرٌ ليمون،
غصنٌ خَفَّ عن الصدرِ وأعلنَ عن قُستِقه،

موسيقى حافية القدمين على جدرانِ الغرفةِ و القلبُ،

نعاسٌ جاءَ خجولاً كالعادةِ

أو سهدٌ جاء بصحبةِ ريكو،

ماركين.

نشرةُ أخبارٍ،

آخر ما خرج من الثلاجةِ

أو عاد إلى الرف.

أحمدُ يهوى الصخبَ الأخضرَ حين يصيرُ مظهراً

أو جدلاً من طرفين بلا نصف.

أحمدُ يكره نونَ النسوةِ حين تكونَ النقطةُ

باردةً فوق الحرف.

حين تراه يكونُ على عَجَلٍ من أمره،

وهنا وقع بهبُ الشرطةِ

يجتازُ بسيارته الضوءَ الأحمرَ

كي يفتحَ غِزْلاً مع أقرب شرطيةٍ قال له قف،

أحمدُ يصرفُ جداً

ويصرفُ جداً

لكن ممنوعٌ في عرفِ النحويين من الصرف.

.....

جاذبية سرى وفرحة الحياة

.. إنك لا تتلقى كل يوم بفنانة مثل: جاذبية سرى (٦٥ سنة) رسامة ملونة تحتضن الحياة احتضاناً بإبداعها الفريد وثقافتها العريضة ويكل كيائها الإنسانى. حدّدت رسالتها منذ البداية ثم مضت فى الطريق المثير الصعب لا تلوى على شيء. لا ترسم وتلون كمعظم الفنانين، إنما تتدفق بروحها وموهبتها وذكاؤها من أطراف فراجينها على صفحة قماشها. فقد ولدت لتكون ضمير شعبها بأماله وآلامه.. وإفراحه ومأساه..

فى أحد معارضها فى قصر عائشة فهمى بالزمالك، عرضت فى مطلع إبريل الماضى ما ينوف على الأربعين لوحة زيتية. عبّرت بها عن فرحة الحياة تحت عناونها الدائم المعروف: الزمان والمكان. تلك الاسم الذى صاحب معارضها الفردية التى تعدّت الخمسين: فى مصر ومختلف البلدان شرقاً وغرباً، وهو رقم قياسي لم يبلغه إلا النليل النادر. وينبغى أن نسرع فُزيف أن جميع عروضها بدون استثناء، متفيرة الفكر والموضوع (التيمة)، مع الاحتفاظ بشخصية لا تخفى، بالرغم من تارجح أسلوبها بين حافتي الواقعية والتجريد. أعمالها مذهب فنى قائم بذاته لا ينسج على منوال أحد. الألوان

والخطوط عندها لغة جميلة ، تكمن أبجدياتها في الإيقاعات والتوافقات والملامس التي تكسو عناصرها الثابتة في لجنة التكوين، متفرجة بالصبر. يشع منها ما يشبه المجال المغناطيسي لا نملك منه فكاً. إنه إبداع يُلبيُّ احتياجنا إلى الجمال وإثارة الخيال والأفكار، مهما بذت الموضوعات عادية بالغة البساطة. لا تخرجُ عن مناظر البحر والسماء والمصطافين على الشاطئ، أو الزهريرات وأطباق الفاكهة. فَمَثَلُ جاذبية كَمَثَلِ الموسيقىار والمُحَكِّ الفنان، تتجلى موهبته في أبسط التقاسيم والارتجالات، كما في أعقد السيمفونيات، فتكوينات ومعالجات وموضوعات لوحاتها الحديثة ضَرَبَ من السهل المتنوع، تُلْخِصُ في بلاغة ويُسَر مشوارها ترابة الخمسين عاماً. استخدمت ألوان الزيت والفراجين وسكّين المعجون في سلاسة العارف وقدره المتمكّن، بلا تردد أو تفكير. لا تزال تضع لمساتها في سرعة وأنفعال وإسقاط لفيض عواطفها الهادرة. ولذلك لا نكاد نلتقي بإبداعها حتى نستشعر الحركة، بالرغم مما يتسم به من إتقان واستقرار، وكان منظوماتها اللونية من الدسيفيسا. لا تقاوم بين موضوع الخطاب وأسلوبه، إنما تقاومنا بلغة الجمال الصامت: لغة الشكل واللون والخط. وهي لغة الطبيعة التي تهز أرواحنا - كما يقول فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤).

كانت منذ صباها الباكر كالنبوة القريبة، تشق الأرض شقاً لتروق وتثمر، كأنما تدرى أن لديها ما تعطيه لهذا العالم. وقد أصبحت بالفعل من رائدات فن الرسم ولتولين في بلانتا من الجيل الثاني، بعد يوسف كامل وراغب عياد ومحمد ناجي ومحمود سعيد. ساعدها على استكمال أدوات البروز على الساحة الثقافية، ما ورثته عن والدها من مكتبة ضخمة حافلة بمجلدات العلوم والآداب التي كانت زائداً للمعرفي. وقد ذكرنا في مناسبات سابقة، كيف أن ثقافة الفنان هي الأجنحة التي يَحُلِّقُ بها عالياً، وحين دخلت دائرة الضوء سنة ١٩٤٩ مع أول معارضها، لفتت أنظار النقاد والمعتبين والمتابعين بلوحاتها الشهيرة: «أم رتيبة» و«المراجيح» و«أم عنتر» و«أم صابر» .. وغيرها من الموضوعات التي كانت تموج بها الحياة الاجتماعية في ذلك الزمان. كانت تكشف بأسلوب بالغ الجودة والحداثة عن أصالة المرأة المصرية صانعة الرجال. وقد حظي معرضها الأول بمساندة الأوساط الثقافية، واستجابت لها مختلف الدوائر الاجتماعية، لأنها كانت كرجع الصدى لما يحتاجه البلاد من رياح الثورة التي تدق الأبواب. لم تكن لوحة «أم صابر» مجردَ تصوير لشهيدة ريفية مصرية اغتالها يد الاحتلال الإنجليزي، بل رمزاً للقوى المكبوتة الوشيكة الانفجار.

واكبت جاذبية سرى بإبداعها المعاصر حياة شعبها بحلوها ومُرمًا شأن كبار الفنانين منذ فجر التاريخ. فحين أبداع الممثل الإغريقي «فيدياس» رائحته: «يوس ملك الآلهة» نحتها باسم الشعب اليوناني ومعتقداته التي كان يدين بها قبل

الميلاد بمئات السنين. وحين رسم الفنان الفرنسي «يوجين دولايمرو» لوحته الزيتية الشهيرة: «الحرية تقود الشعب»، إنما كان يصور مشاعر شعبه وأحاسيسه وفرحته بإنجازات الثورة الفرنسية. وهكذا أبدع «بابلو بيكاسو» «جيرنيكا»، و«فرانشيسكو جويو»: صورة «إعدام الثوار». لقد صاحبت جانبية سرى مشاعر شعبنا بعد هزيمة ١٩٦٧، فصورت فتاة عارية تتكفى، على وجهها تخفيه براحتيها، حتى لا ترى الخطب الجلل. تتزاحم حولها بيوت متواضعة متهاكة الجدران معتمة النوافذ خالية من السكان. على النقيض من أعمالها في أحدث معارضها، حيث عبرت بالوانها الريحة وإسالتها البهيجة عن فرحة الحياة في زمن السلام. مثل هذا المناخ الفني السعيد، تتضح به لوحات ما بعد نصر أكتوبر ١٩٧٣. ففي ثلثها الخطوط ومنظومات الألوان وتلفات الأشكال، تطالعنا وجوه نساء ورجال وأطفال، مريحة فرحة بين القباب والمآذن والنوافذ المشعة بالأضواء، في إلهامات وتوافقات موسيقية تُشعرنا بالأمن والأمان.

جاذبية سرى فنانة بطبيعتها. تمزج الحكم بالواقع والحقيقة بالخيال. عاشقة لمصر قبل أى شيء آخر، طافت بالعديد من بلدان العالم حيث اهتمت بها المؤسسات الثقافية، واقتنت أعمالها وأهدتها رموز التقدير بمختلف أشكالها. إلا أنها لا أنها تكاد ترجع إلى مصر حتى ترتقى في صدرها. فمن عادت من رحلة إلى كندا ذات مرة، هُرعت في اليوم التالي إلى قلب الصحراء: إلى الواحات الخارجية والداخلية والبحرية، حيث تجوكت ورسمت وبنيت فاهدت لوحات أطلقنا عليها في حينها اسم «حديث الرمال».

صخور وجبال وصحارى، يظن من يراها لأول وهلة أنها محض تشكيلات مجردة بلا معنى، لكنها تحمل كل طائفة الشوق والحب والعين، الذى عانت منه إبان غريتها في كندا. حدّث ذلك في عام ١٩٧٥ حين خطر ببائها أنها استجابت أخيراً لموضة التجريد واللاتشخيص. إلا أنها لا تعنى بالصياغة إلا بالقدر الذى يُجسّد خيالها، ويُبكر خطابها لروح المتلقى وعقله. يكثف المتأمل المتعمق بعد قليل المضمون الذى بالغت فى إخفائه، كأنه لؤلؤة فى مصارة. فقد أخفت موضوعها العاطفى خلف غلاف كثيف من الملابس والخطوط والألوان، مما يستلزم من المشاهد عينا مدّرة وخيالا خصبًا، فقد زادت إبداعها غموضًا بعدم إطلاق أسماء على لوحاتها. ولكنها فى بعض زواياها، كانت تُعبّر عن حيرة الإنسان فى مواجهة قوى الطبيعة التى لا يملك إزائها تبديلا. وكيف يستشعر العزلة فى العالم المعاصر، الذى ينشغل فيه الإنسان عن الآخرين.

كان معرض «حديث الزمان» مهرجاناً من الخيال الرمزي والإيماءات والإشارات البليغة. وكان يندرج تحت مُسمّى «الزمان والمكان» كالعادة، فكل لوحة تعبير عن حالة وجدانية مُحددة بوقت وموقع معينين. كانت في فجر حياتها الإبداعية تُسمّى لوحاتها فرادى، حين كانت شديدة الموضوعية، تعكس على قماش صورها ما يدور على مسرح الحياة من حولها. ثم بدأت تدخل في ذاتها، وتعيش حياة جوفائية لا تبدى من أماراتها إلا النزول اليسير. كما لو كانت تغطي نفسها في شرنقة من الفتنة اللونية والإيقاع السريع البهيج والخطوط الموسيقية الشجية وبراءة الأداء المبهج. اختلفت الأسماء التفصيلية وانبثق عنوان «الزمان والمكان» ليتصدّر جميع المعارض، مع ازدياد للشحنة العاطفية والقيمة الشعرية والجمالية، حتى عادت لتجمع بين الحسنيين في أحدث عروضها، حيث وضعت عناوين الصور التي انتظمت جدران سرداب قصر عائشة فهمي بالزمانك، بينما تصدر الكنتالوج العنوان التقليدي وهو الزمان والمكان، مضافاً إليه عبارة: بين مصر والولايات المتحدة الأمريكية (واشنطن العاصمة).

يتميز إبداع جاذبية سرى في كل المراحل التي مرّ بها، بأنه عمل درامي من الدرجة الأولى. يتيح للمرء أن يتلقى الرسالة عبر الشكل المفهوم والرمز الواضح والصياغة المصقولة. يسبح بخياله ويفرّس داخل العناصر المتشابكة، وتهتز مشاعره وكأنها تعزف الغنائية بالوانها على أوتار روحه، فتجذبه إلى عالمها الداخلي، المغمم بالتوتر والانفعال والعاطفة الجياشة، والعالم الأسطوري الذي تنضح به لوحاتها، مع أنه يلمس الحقيقة بكل أبعادها....

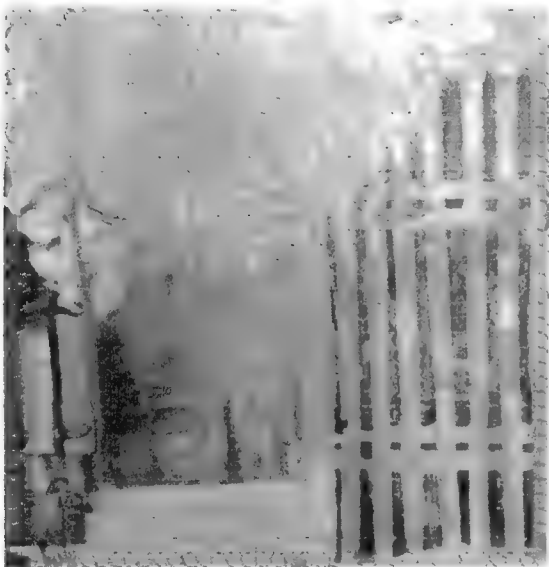


مختار العطار

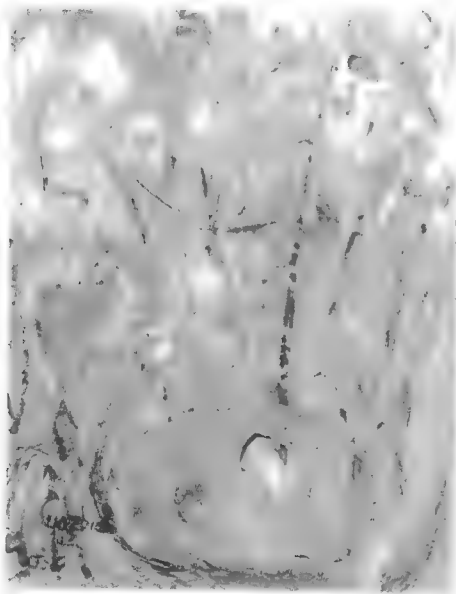
جاذبية سرى وفرحة الحياة



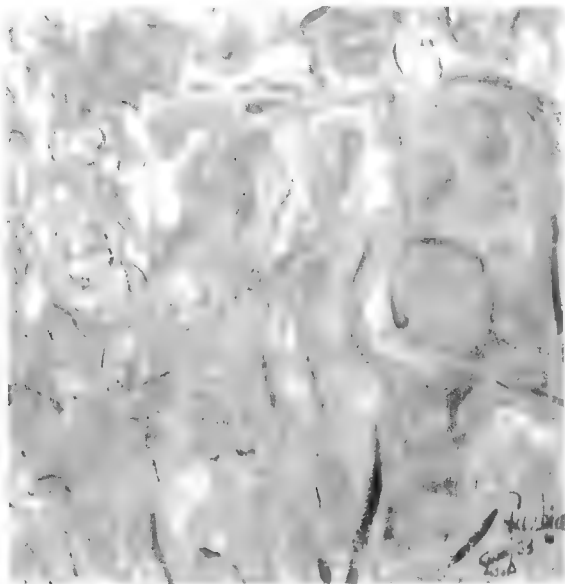
كوبى وزهور ١٩٩٣ ٦٠ × ٦٠ زيت على قماش



مدخل حنیفہ ۱۹۹۳ء ۷۵ x ۷۵ سم زيت على قماش



زهر ۱۹۹۴، ۱۰۰ × ۱۰۰، زیت علی قماش

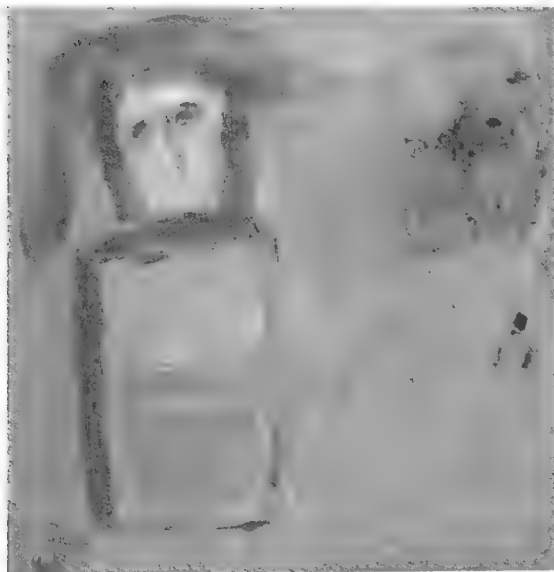


الطلة ۱۹۹۳ ۶۰ x ۶۰ زيت على قماش





شانی ۲ ۱۹۹۳ ۷۰ × ۷۰ زیت علی تماش



شانی ۱ ۷۰ x ۷۰ سم ریت علی قماش



مراسم من واشنگتن ۷۰ × ۷۰ زيت على قماش

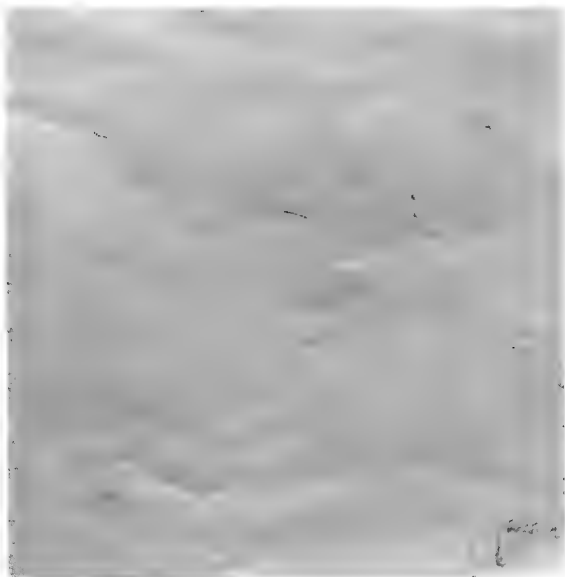




نزهة سنة ١٩٩٣ ٧٥ x ٧٥ زيت على قماش



مجموعة ملوحة ١٩٩٤ ٨٠ × ٨٠ زيت على قماش



البحر ١٩٩٤ ٦٠ × ٦٠ زيت على قماش



(شبان البهي) الصحراء ١٩٩٤ زيت على قماش ٦٠ x ٦٠ سم



مجموعه ملونه ۶۰ × ۶۰ سم یس. س. سانش

مضحكات كونية



الحصان والماء

كان الجو حاراً رطباً، وكان العرق يتمسبب من جسد الحصان الكميت، لا يعرف ماذا يفعل به إلا أن يتركه ينحدر على جسده البنى اللامع، ويتسرب إلى مابين فخذه وعلى بطنه وإلى كل موقع من مواقع بدنه حتى المعرفة والحوافز .. ماذا يفعل بهذا العرق الذي ليس ماء ولا طينا ولكنه لزوجة تجعله يحس بجسده وكأنه أصبح ثقيلاً يعلوه سرج وراكب، مع أنه عارى الظهر حر في هذا العصر من النهار الصيفي على حدود الصحراء، والرمل تحت حوافره يفتح كما تفتح الحيات حرارة ورطوبة. ظل الحصان يربف بجسده محاولاً أن يلقى قطرات العرق من فوقه ولكنها تلتصق به أو تتسرب إلى مواقع بدنه فتزيد غيظاً واضطراباً. وتمنى أن يكون صاحبه أو السائس هنا معه فهما يعرفان كيف يزيحان عنه هذا العرق وكيف يفسلان جسمه ببرودة منشفة مريحة.

لقد كاد الحصان أن يكلم نفسه فليس أقسى من أن يضيق المرء بجسده وبما يلتصق به. لقد تذكر مساواة القراد أحيانا عندما يلتصق به ولا يدعه مهما اهتز أو حاول ضربه بحوافره أو بذيله. الرطوبة والعرق كأنهما حشرات أخرى أكثر التصاقاً وإزعاجاً لبدنه. إنه يعرف كيف يحب بدنه وكيف يختال به

ويعرف كيف يحرك فخذيه وساقيه الأماميتين وكيف يمد عنقه الى الوراء والى الامام وكيف يهز رأسه يعرف الكثير عن بدنه ويعرف انه جميل، وإن كان هذا المعنى أو الشعور صعباً لا يعرف كيف يدركه بوضوح أو يحلله الى مشاعر صغيرة يمكن التعامل معها. إن الغيظ والضيق يرفعان شعوره ببدنه ويجعلانه أكثر بطوله وعرضه وثقله على الأرض وكأنه يتذكر لحظات، بعد العدو الطويل. ومرت نسمة طرية تحمل رائحة بعيدة للماء ففتح أنفه وقل يحركه فتحة وإغلاقاً وكأنه يريد أن يتأكد أن ما يشمه هو فعلاً رائحة ماء. ولكن الرائحة لا تكفى فلابد أن يعرف أو أن يجد أيضاً الاتجاه الذى عليه أن يأخذه حتى يصل ويتأكد من الماء. وأصبحت حوافره أكثر عصبية وهو يحركها تحته وكأنما يسال الأرض أو سيعرف منها أين يتجه، واتجه يمينا ثم مال يسارا وعاد للوراء بضع خطوات وبق مرات على الأرض بحافره الخلفى ثم بحوافره الامامية وتحركت أذناه وارتفعتا وطلتا كأنما يسمع صوت الماء ولا يشم رائحته فقط.

هل للماء رائحة إن الرائحة دائماً للمكان بما قد يكون فيه من حيوان أو نبات أو بشر، ولا يعرف أن شيئاً من هذا حوله الآن. فما هى هذه الرائحة وأين الاتجاه. أحس بالغيظ يتركز فى بطنه ويكاد يخرج مع العرق فيجعله يزداد ثقلًا والتصاقاً سيئاً ببدنه. وأصابته مع ازدياد الغيظ والضيق خفة وحاول أن ينفخهما عنه بحركات غير منتظمة أو محسوبة وكأنما قد فقد أو نسي عاداته التى كان يفعل بها هذا. وكم قد كرهها من قبل.

إن الجو والرطوبة اليوم فيهما شئ جديد لا يعرف ما هو وكأنه قطعة غير محسوبة من الزمن لا تمر ولا يعرف لها موضعاً فى النهار. لا شك أنه يقترب من المساء ولكن العصر مازال محتتما وقد تكون هذه الرائحة هى مجرد اقتراب المساء. وإذا كان المساء يقترب فهل يستطيع هو أن يقترب منه. ومن أين يأتى المساء، من الامام أم من الخلف أم أنه يهبط ويحسه أولاً على رقبته. كيف يمكن أن تكون كل هذه المشاعر جديدة عليه وكيف يستطيع أن يجيب على كل هذه الاسئلة وهو يتحرك فقط فى مكانه وبمحاولاته أن ينفخ العرق عنه.

هبت نسمة طرية أخرى وضربت صفحة رقبتة من ناحية اليمين فكانها حركة من حركات العنان تجذبه في هذا الاتجاه. وصعد إدراكه للاتجاه إلى بطنه فاشتدت عضلاته وأحس استطالة العضلات إلى منحنى الفخذين، وإذا بالتوجس والترقب ومحاولة الاتجاه تهبط إلى الساقين الخلفيين ويضرب الأرض بحوافره ويحرك رأسه ويمد عنقه وينطلق عاديا نحو اليمين.

ومع بداية العدو بدأت سرعته تتزايد. وتورط بدنه كله في حركات العدو، وبدأ كأنه لا يستطيع أن يتوقف ودائما إلى اليمين. وبعد لحظات تزايد العرق واشتد القيظ وتفاقمت الرطوبة ولكن لم يعد يستطيع أن يقف .. إنه يعدو إلى الماء ولكن أين هو .. أين الماء .. إنه يرى في عيونه بركة واسعة رطبة سيلقى بنفسه فيها ويسبح بدلا من العدو ولكن أين هي..

لقد استمر العدو واستمر دون أن يقترب المساء ولكن الرائحة انقطعت ولم تر عليه نسمة أخرى حتى سقط في الرمل الساخن على ساقيه الاماميتين أولا ثم على جانبه الايمن وأحس أن العرق يبلل الرمل فيجعله أرطب ولكن الجهد يقعده عن أن يقوم ليكمل العدو فسكنت حركته وراح يحلم بسراب الرائحة.



المصافير أيضا تتوه



لامست قدمائى البلاط الساخن فى الحجرة المخنوقة بالصهد، والشمس ما زالت معلقة فى الشرق، قلت لنفسى، وفرحت لأن صوتى يتردد فى الشقة الخالية، لابد أن الجبال المحيطة بالمكان تنفث حرارتها لتخنق الزهيرات والنهير وأنا. لم أشأ أن أكثر نفسى الكمد، حملت المذياع الصغير فى يدي ومضيت للشرفة التى أطل منها على مئات النوافذ المغلقة. الأسبوع الفائت رأيت وجها يطل من النافذة وقبل أن تكتمل ابتسامتى كان الوجه قد اختفى فى ظلمته. حملت بالوجه سبع ليال، فى كل ليلة يتشكل فى هيئة، لكننى ما استسلمت إلا لشكل الفتاة قمحية اللون التى تبدو مثل ابنتى وتحبنى كرجلها الوحيد... ولم تفتح النافذة بعد. وحاصرني المذياع بأخباره الكاذبة فافخرسته.

من الطابق الخامس حيث أنا اكتشفت مسطحا أخضر وثمة زهور صفراء، وصمت يحط بكثافة. تسلل الزهق إلى روحي، حاولت التصنت لخزير النيل البعيد، حاولت التقاط زقزة المصافير أو استرجاع صوت ابنتى وهى تزقق وهى تضحك وهى تصر أن أرى رسومها، فى رسومها بنت وضفيرة وشجرة بثمر، داهمنى مرة أخرى شعورى بافتقائهم، والحزين الجارف إلى ضجيجهم حولى.. ومطالبهم الصغيرة مثلهم: القلم الرصاص، ومجلة الأطفال، والحلوى، والمصروف، والحذاء الذى لم يلمع، والجورب الذى لم ترتقه الأم.

— بابا.. ألم تر منديلى؟

ركزت أمام المكتبة، طالعتى الكتب، وتولستوى، وتشيوخوف، ووشكين. استرجعت التاريخ، فبرك فوقى
وكتم أنفاسى.. خلع تشيخوف نظارته ومسح دموعه وريت على كتفى وهمس: الأحلام كوابيس.. الأحلام
كوابيس.. كدت أبكى وأسأله لماذا؟ فرأيت صديقى الطبيب واقفاً مثل طفل بين زملاء دراسته فى «كييف»
فجلست إليه ليحكى لى عن «حقبة بلون الشفق والرمل»، وسألتها لماذا؟ لكنه فى الصورة الفوتوغرافية كان
مثل طفل بين زملائه، وكان ينظر لى على وجه التحديد، ولم يجبنى. فتحت باب الشقة، لم يودعنى أحد، ولم
أحمل بالطلبات الخفيفة مثلهم.

- لا تغب يا بابا .. هات حلوى.. باى باى.. مع السلامة.

صفقت الباب ونزلت، وانعشمت بين الناس المرحقين فى عربة المترو، وقلبى يرتج، بحثت فى عيونهم
ووجوههم عن مسحة رضا فلم أجد، كنت أريد مصادقة أحدهم لأفضى له بغطتى لجمع بعض المال لأشتري
أحذية الأولاد للمدارس، وأحدث الكتب الخارجية للمذاكرة لابنتى، ويحلى بالكتابة. فاحت رائحة العرق وكان
الولد يداعب بيد خفية البنت ذات الإشارات. مددت رقبتي لم أر سوى حائط النفق وبعض المصابيح،
والضرائط التى تبدلت حدودها، كانت الأشجار فيما مضى يسابق بعضها بعضاً حتى أراها، يتموج الأخضر
بكل درجاته فابتهج، وتمر القرى والترع تمضى بسرعة، والنهر.. للنهر حكاية أخرى، تذكرت ذاك النهر الذى
فوقه الجسور، على جسره تملكنتى الحياة، وأيقنت أن للحياة روحاً، تذكرت تلك البعيدة التى تعيش قسوة
الحياة وتحلم بوجودى.. مشتاقة إليك وإلى وجودك الدافئ. وهنا لماذا لا يشتاق لى أحد. تذكرت الأرض..
كانت لنا والسما والمساء، وشهزاد فى الميدان تحكى لا تكف، بينما «كهرمانة» تلعب مع الجرار. وهى
أعطتني أجمل الحكايات فادعيتها الكتب وأعطيتها قلبي، واللوان الطيف خباتها فى صدرى لأصنع أجمل
للوحات التى أظن.

بابا جاء.. بابا جاء..

صياحت فرح تشوبها عصبية ودمعة كانتهم ظنوا اننى لن اعود أبدا.. كل مرة، كل صباح ومساء يتعلقون
فى رقبتي فأعطيهم حلوى وحنى عنهم شقاء جروحي، وأجلس مع التى تشكو الزمن الرديء الذى
وضعتها فيه، أريت عليها هى المسكينة أيضاً وأعيد لها روحها، ثم أرحل.

ثم رحلت، ثم هنا أمام الجبل فى الطابق الخامس، لم أظن للمحطة سوى من ضوئها، واسمها المكتوب
بأناقة فنزلت.

وعندما دخلت المبنى الهائل وقف لى الجميع، وقالوا أنى باشا وقالوا أنى بك. وكنت أمضى حريصا على ملابسى الأنيقة وحذائى اللمع، فهنا أدوس فى سجاد وتعزف لى الموسيقى حتى يتوقف المصعد، أعلق ابتسامتى ردا على ابتسامتهم الشمع، وقلوبهم التى حطت بها نقطة سوداء كبيرة. أغلق باب حجرى المكيفة الهواء، يثرثر معى الهاتف تتهدج أصواتهم بالمصالح والوعود وغبية الصعود على الجثث، كان لونهم باهتا ويتكلمون بالبهتان. فى الحجرة المكيفة تنفذ ما يطلبون، يضغطون ويضغطون، تجفف ملابسهم القذرة، تضع المساحيق، تصبح أكثر بياضا، ويصفق الجميع فى الاجتماع العام، وتمتلى، الرعدة بباقات الزهور البلاستيكية. جاهدتهم، وحسبت نفسى فى طموحها.

فى وظيفتى السابقة البسيطة كان زملاء بسطاء ناكل الفول والفلافل ونتكلم فى السياسة بحرية، واختلفنا بشدة فى حرب الخليج، لكننا كل صباح كنا نطبطب على جروجنا، وفى الورطة يأتى كل منهم من وراء الآخر ليمد يده بالجنيحات القليلة الودود.

لسعنى الهواء البارد وأصابنى، وإصرار دائم على أنك صغير صغير فى هذا المبنى المتوخم. فى الانصراف ألم كل الهزائم وأنزل بهيئة القوى.
مع السلامة يا باشا... مع السلامة يا بك.

ومن الظلمات للنور للمتر، والمتر نفس إيقاعاته وكأبته. وكنت أرجع: هذا البلد ليس بيتى ولا سكنى... لا بيتى ولا سكنى.

وحين رجعت للشقة استقبلنى الصهد. خلعت ملابسى، ولم أستطع الأكل بشهية، وخرجت للشرفة فى تلك اللحظة التى يموت فيها النهار فى شفق الغروب.

هدأت روحى للون البنفسجى الزاحف فى السماء، وهامت روحى فى عيون من أحب، واستسلمت لأيدى بناتى يطبن قلبى المكسور، ورميت عن نفسى تماثيل الشمع. وسمعت زقزقة لعصفور، لعصفورين، لثلاثة عصفافير. بطلت فى السماء، نهضت. للعصفافير لون غامق، وترفرق بقوة، تصعد لأعلى وتهبط فجأة لأسفل، لا ترح فى فضائها، تطير باتجاه ثم فجأة تعكس الاتجاه، كأدت ترتطم ببعضها، سمعت الزقزقة كالصراخ، لحظة فزع اكتشاف من ضل. بدأت تهبط قريبة منى، تطير بعنف، تلف، تدور، أخذتني معها للدوار، وعلينا أشققت.

النتهى



ما الذى حدث بالضبط ؟ ما هى المقدمات التى انتهت بى إلى هذا الوضع؟ ثمة شىء ما قد وقع. متى؟ كيف؟ لا أدرى. لا شك أننى قد توجهت إلى غرفتى. غرفتى التى لا أذكر أننى نمت فى غيرها على مدى السنين. لقد صارت جزءاً من حياتى. الفتى والفتى. لا تخمض لى عين، فى أى مكان آخر. استلقيت على السرير بغرض النوم، كما أفعل كل ليلة. شىء عادى ومألوف. هذا مؤكد. أكاد أجزم بأننى رقدت بجسدى هذا على السرير. ولكن ما الذى حدث - لى - بعد ذلك؟ هل أنا - الآن - فوق السرير بالفعل، أم أننى فى مكان آخر؟ لا يمكننى أن أحدد لقد حاولت أن أقوم من رقتى، ولكنى لم أستطع. والادى من ذلك، أننى أردت أن أفتح عيني، هل فتحتهما بالفعل، أم خيلُ إلى ذلك؟ كنت أريد أن أنظر إلى ما حولى، ولكنى لم أر شيئاً، أى شىء، حتى الظلمة لم أرها. ما الذى حدث؟ أمن الممكن أن أكون - الآن - فى حلم، أم أن قدرتى على الحركة قد انعدمت؟ لا أسمع أى صوت. أين ذلك الضجيج الذى كان يؤرق منامى؟ عادة، استيقظ صباحاً، على أصوات السيارات وأبواقها، ونداءات الباعة المتجولين، وكثيراً ما أسمع شجاراً شَبَّ بلا سبب معروف. ما الذى حدث بالضبط؟ هل أقبل هذا الوضع وأستسلم له حتى ينتهى من تلقاء نفسه، أم على أن أجاهد للتخلص مما أنا عليه؟ إذا أنا يئست واستسلمت، فقد أهزل على

هذه الحال مدى الحياة. ماذا أقول؟ مدى الحياة!! أحي أنا، أم . ربما أكون قد مت بالفعل؟ هل من الممكن أن يفكر الموتى؟ هذا سؤال لا إجابة عليه. ليس من المحتمل أنني أعيش - الآن - كابوساً، كابوساً أطبق على من كل جانب وقيدي؟ لا أنكر أنني أكلت أمس أكلة دسمة هي سبب إحساسي بهذا الثقل. أمس، أم اليوم، أو ربما منذ لحظات. لا أنكر شيئاً ألبته. هل فقدت الذاكرة أيضاً؟ لاستطيع أن أحدد كينونتي ولا ماهو وضعي الآن؟ لأشئ من ذلك يعني - على الأقل - في هذه اللحظة. الذي أريده. ويعينني حقاً، هو أن أستطيع الحركة، وأن أفتح عيني، وعندئذ، سيكون كل شيء قد اتضح، وسأعرف ما إذا كان ما أشعر به - الآن - هو مجرد شعور عادي بالثقل؟ أم نتيجة مرض لحق بي؟ ومن يدري؟ ربما كان حلماً أو كابوساً.

لا أريد أن أستطرد في هذه التساؤلات. لا فائدة من ذلك. الوضع الذي أنا عليه، هو الوضع الذي أنا عليه. على أن أقبله كما هو، دون بحث أو تنقيب. ليكن ما يكون. مايعينني - الآن - هو التخلص من هذه الحالة، كي أستطيع تحديد موقفى تماماً. ولكن كيف؟ دائماً ألجأ إلى الأسئلة، وغالباً لا أجد لها حلاً، ولا أعرف لها إجابة. يجب أن أكف عن طرح الأسئلة. على أن أقبل الأمر الواقع كما هو، دون محاولة الدخول في متاهات ربما لا أتمكن من الخروج منها أبداً. من الضروري أن أكرس جهدي كله - الآن - للوصول إلى القدرة على الحركة، فالحركة، هي دليلي الوحيد على أنني مازلت حياً، أتمتع بالإرادة الكاملة، التي هي علامة الحياة. ماذا ؟ ! ليس من المحتمل، بل ربما من المؤكد أنني - الآن - ميت ؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن محاولاتي كلها ستذهب سدى. كلا، كلا، لا يمكن أن أكون قد مت. هذا شيء مؤكد، ولا ضرورة للبحث فيه.

إلى متى سأظل هكذا؟ قبل أن تتأبني هذه الحالة، كنت أستطيع أن أقرر ما أفعله أولاً أفعله. الآن لاستطيع أن أفعل شيئاً، ولكن يخطر على بالي ذلك الموقف الغريب الذي حدث بيني وبين ذلك الرجل. من هو؟ لا أنكر، حتى ملامحه قد انمحت من مخيلتي. ما دار بيننا لم يكن له معنى أو سبب. كنت أسير - كعادتي - في الشارع. هذا - بالفعل - هو ماحدث. كثيراً ما أخرج من البيت لمجرد التريض والشعور

بالتغيير. اظن أن زوجتى وأولادى، حاولوا أن يشونى، ولكنى أصررت. إذن، فقد خرجت، نعم، خرجت. اذكر ذلك جيداً. ارتديت بدلة كاملة. الشتاء على الأبواب. عندما يأتى المساء، يزداد الجو برودة، لهذا فقد تحولت وتلفعت بكفوية من الصوف، وأخذت عصاى، التى أعلقها دائماً على شماعة بالقرب من باب الشقة. جذرتنى زوجتى من الاعتماد عن البيت وطلبت منى أن أكتفى بالطواف حوله. طماننتها بإيمامة من رأسى وأنا ابتسم. لم أكن مريضاً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. مجرد إحساس بالتعب والإرهاق، إلا أن ذلك لم يكن حائلاً دون أن اتحرك، واكل وأشرب، وأتفرج على التلفزيون. فإذا ما بدأ النوم يراودنى، ذهبت إلى سريرى ووقدت عليه.

فتحت باب الشقة، ونزلت فى السلم. بعد عدة درجات، شعرت بقميصى لا تقريان على حملى، وبرعشة تتنظم كيانى كله. توقفت، واستندت بجذعى على الدرابزين. ويبدو أن زوجتى كانت ما تزال واقفة على البسطة تراقبني. سمعتها تنادى على وتسألنى عن سبب توقفى، وما إذا كنت أشعر بتعب ما؟ فكرت فى أن أعود، نعم، فكرت فى أن أعود، ولكنى قررت أن أقاوم، وأقنعت نفسى بأننى بمجرد أن أبداً فى المشى، وأنتمس الهواء النقي، وأنشأغل بما حولى، فإن هذا الشعور سيتلاشى، وسأشعر بالنشاط يدب فى أعضائى. استأنفت النزول متجاهلاً نداء زوجتى وتحذيرها. وحين خرجت من باب البيت، أحسست بالهواء البارد ينفع وجهى، فانتعشت قليلاً وبدأت السير. لم أفعل بنصيحة زوجتى، دبّ فى نشاط غير عادى، فقررت أن أوصل المشى فى اتجاه واحد، مبتعداً شيئاً فشيئاً عن البيت. كنت أركز على العصا، ومن حين إلى آخر أترقف لألتقط أنفاسى متاملاً ما حولى: الناس يسيرون فى خطوات متراخية، وأضواء الدكاكين تلقى على وجوههم ضوءاً أصفر باهتاً، جعل وجوههم أشبه ما تكون بوجوه المرضى باليرقان. لم يكن ذلك يعنى شيئاً بالنسبة لى، ولكنى كنت قد توقفت عن السير. هل كنت - فعلاً - أشعر بالتعب، أم أن رؤيتى لهذا الرجل الذى سمرتني فى مكانى؟ ما أن وقع بصبرى عليه، حتى خيل إلى أنه إمّا يتعقبنى لأمر ما، وإمّا أنه يذبر لى شراً. كدت استدير لأعود من حيث أتيت، حينما أمسكنى من كتفى وعلى وجهه ابتسامة مباشرة إن كنت أريد منه أية خدمة؟ فى البداية لم أفهم السؤال، ولا المقصود منه، لذلك فقد أجبتة وأنا أخلص نفسى منه: لا شىء، لاشىء على الإطلاق. أنا - فقط - أتمشى، أنتسم هواء

الليل. ولكن - فيما يبدو - لم يقتنع بما قلت، ولاحظت علامات الاستنكار على وجهه وهو يتسائل: في هذا الجو البارد تخرج؟ ألا تخشى أن تصاب بآوى؟. عنيدٌ تذكرت ما قالت لى زوجتى. تُرى لاحظ الرجل على شيئاً، أم أنه مجرد طفيلى سخيف؟ كنت على العكس مما ظن بى. كنت أشعر بنشاط غير عادى، وحتى التعب فى ساقى لم يعد له وجود. حقاً إننى أسير ببطء وثقة، ولكن فى حذر. ما الذى رابه من أمرى؟ بادلته الابتسام قائلاً: أترى فى شيئاً؟ هز كتفيه وهو يجيبنى: ما دام الأمر كذلك، فلا بأس. ثم استدار على عقبه ومضى مبتعداً. ظللت أنتتبعه بعينى حتى غاب فى الظلمة. كان الجو قد ازداد برودة، ولا أستطيع أن أجزم، ما إذا كنت قد شعرت بالبرودة فى جسمى، أم فضلت العودة لسبب آخر.

ذلك ما أذكره جيداً، أو ربما هو ما حدث بالفعل. فى البيت، قدمت لى زوجتى عشاء خفيفاً: نصف رغيف، وقطعة من الجبن وخيارة. هذا ما تناولته كعشاء. أمن الممكن أن يكون مثل هذا الطعام، سبباً فى شعورى بهذا الثقل؟ لا أظن، من المؤكد أن شيئاً آخر هو السبب. لا فائدة من هذا الكلام. كل ما أتمناه هو أن أتخلص من هذه الحالة. ولكن هل من الممكن ذلك؟ ما هذه الطريقة فى التفكير؟ طرح الأسئلة. السؤال وراء السؤال، ولا إجابة. لقد تحولت إلى آلة لا عمل لها إلا توجيه الأسئلة. يجب أن أكف عن هذه الطريقة. ما أريد أن أعرفه، هو ما الذى حدث لى، وكيف حدث؟ هل فقدت القدرة على الحركة نهائياً، أم هى مجرد حالة طارئة لا تثبت أن تزول؟ ولكن ما بال هذا الصمت المطبق! لا أحد يتكلم. حتى الضوضاء التى كنت أسمعها من قبل، لم يعد لها وجود. أين زوجتى وأولادى؟ ألا تثيرهم حالتى هذه؟ سأحاول أن أنادى عليهم، على أى أحد منهم. المهم أن ألقى إجابة. ليس من المعقول أن يتركونى هكذا ملقى على السرير دون أن يثير ذلك فيهم شيئاً من الشك أو الخوف. فى الماضى، أقصد قبل أن تنتابنى هذه الحالة، كنت إذا تأخرت - صباحاً - فى النوم قليلاً، سمعت صوت زوجتى ينادى على لأشرب الشاي، وقد يدخل على أحد أبنائى فيوقظنى. كنت ببساطة وبلا أية معاناة - أفتح عيني، وأرد على النداء وأنا أنظر تجاه النافذة، فأرى الضوء يتسرب من خلال الشيش. فى الواقع، كنت أقوم متثاقلاً إلى حدى، ولكنى أقوم. وقد أشعر ببعض الآلام فى عظامى ومفاصلى، وبإحساس بالإرهاق والتعب، ولكنى - مع ذلك - كنت أقوم. الآن، لا صوت ولا حركة، ولا نداء. ليس من المحتمل أن أكون مستغرقاً فى نوم عميق، عميق،

بحيث عزلني عن كل ما هو في الخارج؟ يجوز. علىّ إذن أن أوقف نفسي بنفسى. إنّ أية حركة سيكون لها ورامها، وستوضع لى الموقف بشكل أكثر دقة وتحديداً. سابلل ما فى وسعى لأفتح عينيّ. إذا أنا تمكنت من ذلك، فستتضح لى الحقيقة، وبالتالي فسأنجح فى الحركة وسأقوم من فورى لأثبت - لنفسى - أن ما كنت أعانيه، لم يكن سوى حلم كئيب، أو كابوس ثقيل. منذ اليوم لن أتناول عشاءً على الإطلاق، حتى ولو شعرت بالجوع. لن أتناول عشاءً أبداً. سأكتفى بوجبة الغداء، فيبدو أن قدرتى على الهضم قد ضُفِّت، أو أن مرضاً أصاب أمعائى. بمجرد أن أقوم، سأذهب إلى طبيب للكشف علىّ وعلاجى. منذ اليوم سأهتم بصحتى. فى الماضى أهملت نفسى تماماً. كان لى رأى طاملاً عارضتني فيه زوجتى. كنت أقول لها دوماً: إن الذهاب إلى الطبيب هو بداية المرض. على المرء أن يتجاهل تلك العوارض الطفيفة التى لا يؤيّه لها، فالعلاج الناجع هو إهمالها، وعدم الالتفات إليها. الآن، اعترف بأننى كنت مخطئاً. منذ اليوم سأخذ بنصيحتها. ما أن أقوم من رقتنى هذه، حتى سأتوجه إلى أقرب طبيب. فى البيت المقابل لنا عيادة طبيب. سأشرح له الحالة بدقة، وسأطليه فى كل ما يأمرنى به. إذا قال لى لا تأكل كذا وكذا أو كذا، فلن أكل. وإذا قال لى لا تشرب كذا وكذا أو كذا، فلن أشرب. سأتناول ما يصف لى من عقاقير فى مواعيدها المحددة، لن أهمل أمراً من أوامره. ما قيمة أن يعيش الإنسان مجرداً من قدراته الطبيعية لمجرد العناد السخيف، والاستهتار الذى لا معنى له. هأنذا أعانى. ألم يكن من الأفضل أن أذهب إلى الطبيب منذ إحساسى بأول بادرة من التعب؟ يخيّل لى أنّنى سأستطيع فتح عينيّ. إننى أبذل جهداً شديداً. إن الرغبة - فى حد ذاتها - تدل على أنّنى قد بدأت أفيق، وأن بعض قدراتى فى سبيل أن أستردها. ومع ذلك، فانا أحس بعائق ما، يحول دون فتح عينيّ. لماذا لا أستطيع أن أفتحها، كما كنت أفعل، من تلقاء نفسى؟ إذا أنا نجحت فى إزالة هذه العقبة، فسينكشف لى هذا الغموض. ولكن، عيباً، هذا الجهد كله، ولا أقدر على فتحهما. اليس من المحتمل أن شيئاً ما قد وُضِع فوقهما؟ سأحاول أن أزيع هذا الحائل بإحدى يديّ أو بكتليتهما. هذا ما سأعمل على تنفيذه من فورى. ولكن ما هذا؟! يداى. لا أستطيع تحريكهما، أشعر بهما مكبلتين. مَنْ الذى فعل بى ذلك، ولماذا؟ هذا الوضع ينطوى على سر غامض. ولكن الخضوع - فى هذه الحالة - يبدو كامر لا مفرّ منه. ما الذى فى مقدورى أن أفعله؟ ليكنّ عيناى

ويدأى. لم يبق سوى ساقى. على أن أحركهما، وعندئذ سأمشى منــــأ طريقى، حتى إذا ما غادرت الغرفة، سيرونى: زوجتى وأولادى. سيصيحهم الهلع، وقد يتعالى بكازهم، ولكن لا جدوى من ذلك. عليهم أن يتمالكوا أنفسهم. ربما كان ابنى الكبير أكثرهم ثباتاً. واجبه أن يتدارك الأمر بسرعة، فإمّا أن يذهب بى إلى الطبيب، وإمّا أن يأتى به إلى. سيان. اللهم أن أستطيع المشى. ولكن ما بال هذا الثقل الثقيل؟ المفروض أن تتلقى ساقاى الأمر. هانذا قد أمرتهما، ولكنهما لا يستجيبان. لقد عصيا أمرى. ما معنى هذا؟ أجسدى كله قد عصانى، تمرد على، ثارت أعضائى كلها، علام تثور أو تحتج؟! ما معنى أن القى أوامرى ولا يستجيب عضو واحد؟ تعقد الوضع تماماً. إرادتى لم يعد لها وجود. لقد أصابنى خلل ما، فى عقلى أو فى جسدى، أو فيهما معاً. حتى الخروج من الغرفة لم يعد فى استطاعتى. على الطبيب أن يأتى إلى. نعم، على الطبيب أن يأتى إلى هنا. لم يبق إلا أن أنادى على زوجتى وأولادى. سأمر لسانى أن ينطق. سأمره أن ينادى عليهم. لن أمر لسانى أن ينطق فقط ولكن سأمره - أيضاً - أن يصرخ. نعم، يصرخ، بحيث يمكن أن يسمعنى الجيران. المحاولة التى سأقوم بها، يجب أن تكون فاصلة. نعم، فاصلة، بين ما كان وما سيكون. انتهى الماضى، نعم، لقد انتهى الماضى، ولكن المستقبل ما زال أمامى. سأمر لسانى: هيا، هيا، انطق. كلا، كلا بل اصرخ ، اصر... اصر... اصر.....



فى سبيل الجاز



* تشابكت يده.. تعشقت الأصابع فى الأصابع.. استندت عليها الرأس التى ارتكنت بدورها على الحافة العلوية لمقعد الانتظار.. تطلبت هذه الجلسة مبوطه بالجذع قليلاً ومد ساقيه للأمام ليحصل على استرخاء مؤقت طال انتظاره.. شخص ببصره إلى سقف صالة العيادة.. تتدلى منه نجفة صار كل رصيدها من الضوء مصباحين فقط من اثني عشر مصباحاً.. همست فى أذنه سيدة عجوز تجلس فى المقعد المجاور

- أيه الدكتور البخيل ده مش هارين عليه يدفع تمن الكام لية دول.. هو بيكسب قليل؟..

* كانت تراقبه مبيتة الثنية على كسر حدة الملل بتبادل الحديث.. يظهر عليها التصايب واضحاً.. فالكمياج صارخ ذو ألوان فاقعة فشلت فى إخفاء تهديل جلد العنق.. والفسطان الأحمر الذى ترتديه يلمع ببريق الترتير.. ضيق على الصدر والأرداف التى ظهرت بروزاتها برغم كافة الاحتياطات المتخذة من كورسيه وخلافه.. لم يرد عليها.. واصلت عيناها التجوال.. هبطتا سريعاً كالبرص من السقف إلى الحوائط.. عبرتا خيوط العنكبوت قاطنة الأركان الأربعة والتى كانت تهتز بفعل المروحة ولكنه الامتزاز الممنون الذى يدلل الخيوط ولا يمزقها.. شهادة التخرج بتقدير جيد والتوقيع لعميد الكلية ذائع الصيت مما يدل على أنها غير مزورة.. شهادة قيد بنقابة الأطباء.. شهادة للدكتوراه فى أمراض النساء والتوليد

يحيطها برواز خشبي مذهب أو بالأصح كان مذهباً إلى أن طغت على لونه فضلات الذباب.. صورة من المحتمل أن تكون قد أهدته إياها شركة أدوية كدعاية وهي الأم ترضع طفلها.. يظهر من ملامح الأم أنها تنتمي إلى بلاد الشمال فالشعر ذهبي والعيون زرقاء وخدود الطفل مشربة بحمرة العافية.. ثدى الأم يظهر في الصورة بكل وضوح.. قفز إلى ذهنه تساؤل خبيث.. لماذا تستقبل مثل هذا الثدي الأمومي بهذا البرود وبهذه اللامبالاة؟! لماذا حين تبرز أمٌ ثديها لإرضاع طفلها في الأماكن العامة لا تقابل باستهجان وتأنف أو تهيج وإثارة؟.. لم يجهد ذهنه في الإجابة وواصلت عيناه الرحلة الدائرية التي تبدأ من حيث انتهت وتنتهي من حيث بدأت..

العجوز المتصابية ما زالت تصر على مد خيوط الحوار، فيسحب مجلة قديمة من على المنضدة التي تتوسط الصالة ويقلب في صفحاتها بلا تركيز.. تشير السيدة إلى صفحة من صفحات المجلة:

- مش ده الدكتور؟.. هو ماله مكشتر كده في الصورة زى ما يكون حد مات له؟.. ولا يمكن ده لزوم الإيه؟!

يتظاهر بالاستغراق في متابعة صفحات المجلة.. تكرر السيدة محاولاتها ولكن بسؤال مباغت هذه المرة، مشفوع بسيجارة أجنبية مدت يدها بها حتى اقترب الفلتر الذهبي من فمه: -

- إجهاض ولا ترقيع؟

طفت المفاجأة على أداب اللياقة والإتيكيت فجذب السيجارة من يدها بدون أن يوجه لها كلمة شكر..

- قول ما تتكشفش.. الدكتور ده معروف ما بيشتغلش إلا في الحاجتين دول.. يجهض حتى لو كان ابن تسعة.. ويرقع الفشاء لاي واحدة ويرجعها بنت بنوت من تاني..

ظل صامتا.. ولكن تعبيرات وجهه باحت بأنه صمت المتابع لا صمت الراقص..

- بس أنا شايبة الدبلة في اينك الشمال.. يعنى متجوزها.. يعنى ما غلطتش معاها.. أمال جايين المخروبة دى ليه؟ أه لازم عندها القلب وما تستحملش الحمل والولادة..

.. أه .. أه فعلاً عندها القلب..

* نعم.. طلبها مثقل بالهموم منذ أن اكتشفت الحمل.. كان اسمها قد ظهر في قوائم الإعارة لبلاد الخليج فهي مدرسة لغة عربية.. تخصص نادر ومطلوب هناك.. حينها أيقن أنه كان يفكر ويخطط بطريقة سليمة وعملية.. فعندما كان يبحث عن الزوجة قالوا له:

- عليك أن تختار إما طبيبة نساء أو مدرسة لغة عربية.. النوعين دول عليهم طلب شديد في الدول العربية.. هناك الست ما تنكشفش على دكتور.. لازم دكتورة من جنسها.. دى بتوصل هناك لعشر آلاف ريال.. أما مدرسة العربى فمطلوبة كمان لأنها بتعطي دروس الدين للبنات.. وانت عارفهم هناك.. متدينين قوى ويخافوا على أهل بيتهم..

لم يستطع أن يحصل على الصيد الأول لطبيبة النساء، فهو صيد ثمين يمثل أعلى سعر في سوق الزواج الحالي، علاوة على أن وضعه الوظيفي لا يؤهله لنيل تلك الغاية، فهو مجرد مدرس فلسفة لن يستطيع فى أى يوم من الأيام أن يعطى دروساً خصوصية.. أما مدرسة اللغة العربية فهي قريبة المنال وحتماً سيحصل عليها من بين زميلاته المدرسات خاصة الدفعات حديثة التخرج؛ وأخيراً تم التصنيف والفرز ثم الاختيار للسيدة.. إنها منى.. لم يجد أحسن منها فهي بجانب جمالها واستعدادها لارتداء الحجاب تحصل فى تقاريرها السرية على درجة امتياز مما يقربها إلى الجنة الموعودة.. جنة السفر التى كانت تخطط هي أيضاً لها بكل همة ونشاط..

- منى.. اسم جميل.. سمعت الممرضة بتنده عليها قبل ما تدخل دلوقتى.. رينا يقومها لك بالسلاطة..

أخذ بعصبية السيجارة الحية من العجوز وأشعل بها سيجارته الهامدة بشهيق متقطع وكأنه يمنع قبلة الحياة لغريق، وبعد أن اطمأن إلى سريان النار فى التبغ أعاد لها السيجارة وهى فى دهشة..

كانت حريصة بعد الزواج ألا تفقد بريقها الأنثوى السابق فلا بد أن يتسق لون الحجاب مع لون الجيبة والحذاء.. حقا طالتها يد السمنة فى بعض مناطق الجسد ولكنها مقبولة كثرات مصرى محبب.. تأمينا للهمة.. زيارات منتظمة لمديرية التربية والتعليم لتسأل عن مواعيد قوائم الإعارة.. نقرأ تفاصيلها الدورية فى الصحف.. طبعاً كنت أحدث عن اسمها فقط فطمعنى فى الإعارة هو طمع إبليس فى الجنة..

فأقصى ما أتمناه هو أن أسافر كمراقف زوجة .. هذا هو ما أبحث عنه سأرافقها إلى بلاد الجاز والديارات وهناك سأبحث عن وظيفة في إحدى المدارس عن طريق التماهد الشخصى ... مرافق زوجة هنا . وهناك فقط ستبادل الأدوار أما في باقي الأمور فأنا السيد .. أقتنعى صديق بأنه ليس في كلمة مرافق زوجة أى إمانة، فانت في هذه الحالة السيد أيضا أأست ذاهباً معها لأمائتها؟ ألا أستطيع بجرة قلم أن تمنع سفرها؟..

أقتنعت بهذا التبرير الذى سرعان ما تبخر حين قالت لى إن حكاية مرافق الزوجة هذه مجرد إجراء شكلى لأنه يطبق في بعض دول الخليج وليس كلها .. إنه روتين ليس إلا.

غلقت كلمائى بالحنان والود وتكلمت عن الكيان الأسرى الواحد وعن نظرية نصف الكرة الذى يبحث عن نصفه الآخر حتى يجده فتتحقق السعادة التى نحن فيها بالطبع ..

أغلقت الممرضة باب حجرة العمليات وراها بسرعة وبلفت إلى الصلاة، فقفز من مكانه كمن أصابه مس كهربى ليسألها قبل أن تتلفها العجوز ..

- إيه الأخبار؟

- الحمد لله مرحلة البنج أنتهت والدكتور حبيداً يشتغل ... تابعتها العجوز وسألتها أيضا

- الدكتور قال لك إيه بالنسبة للحالة اللى كانت معايا ..

- الدكتور قال الاعتاب زى ما هى ما تنزلش ولا مليم واحد ..

- يعنى ما فيش فايده ..

- أنتى لسة مش عارفة الدكتور كويس؟ ده ما يقبلش مليم حرام على نفسه ولولا عارف إن دى خدمة لوجه الله وستر لفضيحة ما كانش وافق إنه يعمل العملية ..

- خلاص ما باليد حيلة .. أجيبها بكرة ..

بالرغم من توتره أو ربما بسبب توتره فتحت كلمة الفضيحة شهوته للحديث مع العجوز التى لم تكن تحتاج إلى أى تهديد أو مقدمات أو نصب فخ، فقد أرادت الفضفضة وأراد النسيان ..

- باعتبارها زى بنتى.. فلقة قمر.. هم ثلاثة أربعة .. كانوا من العرب الميانين.. كانوا يبدفغوا كتير قوى.. الليلة بتاعتها كانت بتاكلنا الشهر بحاله.. لكن مش عارفة إيه اللي صابها من شهرين.. رجعت من العمرة لقيتها بتقول لى أنا باحب وأنا وهو اتفقنا على الجواز بس ابوس إيدك ودينى للدكتور يرجعنى بنت تانى.. أصله ما يعرفش..

قارن بين هذه الموافقة على الدوام وبين زوجته التى أصابتها حمى الرفض والتمنع مما اضطره أخيراً إلى تهديدها أن لعنة الملائكة ستصيبها إلى الأبد وأنها لابد أن تعطيه نفسها.. قرأت فتأكدت من صحة هذا التهديد... بعدها تحولت رغبة التمتع إلى رغبة خوف فوهبته نفسها بلا أدنى تردد ونفذت نصيحة صديقاتها الدرسات بأن تأخذ راحتها مع فى الفراش.. وأثمر هذا الرضا المبارك النبا السعيد.. تزامن حملها مع نبا إعارتها.. ذكرها بأن هذا الحمل بسبب رضاه عنها فرضا الزوج من رضا الرب..

اختفت الممرضة سريعا من أمامها فقد نهرها الطبيب بسبب تأخرها فى الخارج معه ومع المعجوز المتصابية.. تمنى أن تكون الرحلة قد اقتربت من نهايتها، فبعد موافقات الوزارة واختبارات السفارة التى حازت فيها زوجته القبول، خاصة حين أجابت على أسئلتهم بتعطيش الجيم.. ظن أن الرحلة قد اقتربت من نهايتها حين دخل المستشفى التى حددتها له السفارة لكى يجرى فيها الممارين التحاليل والفحوص الطبية قبل سفرهم للتأكد من صحة البدن وخلوه من الأمراض التى تعوق الأداء... مال على جاره الذى كان ينتظر زوجته هو الآخر وقال:

- إجراء روتينى وشكلى.. مش كده؟

- طبعاً إلا لو كانت مراتك مريضة بمرض معدٍ أو خطير مثلاً..

- لا.. الحمد لله من الناحية دى أنا مطمئن خالص دى مراتى وأنا عارفها.. ويعدين لو حتى عندها! المستشفى دى إمكانياته تعبانه..

- معاك حق..

- أظن للمستشفيات هناك زى أمريكا؟.

- أمريكا مين؟.. أحسن يا أستاذ وكل حاجة هناك مجانى..

- الحمد لله كدة الواحد يطمئن عليها فى الولادة..

ظهرت على الجار علامات الفزع والتأسى..

- ولادة.. هى زوجتك حامل؟.. طب الحقها بسرعة قبل تحليل البول ما يبين إنها حامل.. الحامل يا أستاذ ما تسافرش دى تبقى عبه عليهم.. هى رايحة تكية؟.. دى راحة تشتغل!!..

اندفع كالثعبان فى ممرات المستشفى الحلزونية حتى وصل إلى زوجته فى صالة انتظار كشف الأمراض الباطنة.. جذبها من ذراعها بقوة وأمرها بأن تتعلل بمفص مفاجيء حتى تؤجل تحليل البول حتى تحل بركة الجاز..

لاحظت العجوز التى أثرت ألا تغادر المكان إلا بعد إنهاء سيجارتها أنه يضحك لأول مرة.. يضحك بصوت عالٍ ويخبط بقدميه الأرض الخشبية كمن يدق طبولاً أفريقية..

- تعرفى إيه العلاقة بين البول والجاز؟

الجمتها غرابة السؤال..

- إنتى عارفة دلوقتى دورنا إيه.. دورنا خلق علاقة اتحاد وامتزاج بين السائلين دول.. بين إفراز بطن الإنسان وإفراز بطن الأرض..

استمر فى قهقهته ولطوله الأفريقية واستمرت فى دهشتها..

- حضرتك ممكن تدخل للدكتور وتعطى له باقى الاتعاب.. العملية نجحت خلاص..

قالتها المريضة مشيرة إلى غرفة العمليات ومضت مسرعة إلى الثلاجة لتحضر للدكتور زجاجة المياه الغازية والتى يفضلها من «الفريزير» رأساً... حينما جذب الباب استقبلته رائحة المخدر فأحس برغبة ملحة فى أن يتقيأ.. بلع ريقه واستكمل السير فى اتجاه الدكتور الذى كان يخلع قفازاه المغطى ببقع من تجلطات دموية متناثرة.. انتظر حتى شرب زجاجة المياه الغازية دفعة واحدة بينما كانت المريضة تفك أزرار رداء العمليات الأخضر.. تجشأ بصوت عالٍ والتقط باقى الاتعاب من أصابعه الممدودة المرتعشة بأصابع رشيقة مدرية وخرج سريعاً بعد أن ريت على كتفيه مشجعاً بكلمة مبروك... قاوم رائحة المخدر

وجر قدميه في اتجاه سرير العمليات ليساعد المريضة على تعديل وضع زوجته، فقد كانت كل قدم مرتكزة على رافعة ومربوطة فيها بإحكام.. حلق إلى وجهها وهو يفك ويعدل من الوضع.. فمها مفتوح يصدر زفيراً يدفع بلعابها إلى الخارج كقفاقيع الصابون وعيناها منكسرتان نصف مغلقتين .. يظهر جزء من لون الصدفة العسلى الذى كان يحبه .. العرق غزير على الجبهة .. حاول تجفيفه بقطع الشاش المتناثرة على السرير ... اندفع يسحب مزيداً من الشاش فاصطدمت قدمه بجردل أزرق من البلاستيك منزوع اليد ومشروخ من جانبه الأيمن .. هاجمت عينيه ونفذت إلى روجه كالسهم صورة هذه المضفة الهلامية السابحة فى الدم ... إنها الابن المنتظر أو البنت المصادرة لا يعرف...

قالت له المريضة حين لاحظت ارتباكها

- مش عارفة ليه الدكتور ما بيزقش الجردل بعيد بعد عملية التفريغ..

تفريغاً من الواضح أنه الاسم الرسمى المتداول فى العيادات.. نظر إلى نتيجة هذا التفريغ.. جثا على ركبتيه ودقق النظر فى قاع الجردل.. لون وردي يعيل إلى الزرقة.. كرة كبيرة فى نهايتها ذيل كذيل جنين الضفدعة.. مستكين فى القاع بلا حراك رفع رأسه تجاه زوجته العارية الممددة هى أيضاً بلا حراك فوق السرير... ظهرت له ضبابية قد أخفتها غلالة الدمع عن مستوى النظر... دخلت العجز المتصابية على أطراف أصابعها.. اندفعت بمزيج من الفضول والرغبة الحقيقية فى المساعدة.. نهرتها المريضة فانكلمشت إلى الصالة ثانية...

همست له المريضة بضيق مفتعل

- أنا مش عارفة المومس دى قاعدة مستتية أيه لغاية دلوقتى؟!

- تفكرى صحيح إنها الوحيدة اللى مومس؟!

قالها وهو يحمل الجردل من الناحية اليسرى بينما تقبض المريضة على ناحيته اليمنى فقد كانت تخاف أن تحملها منفردة فيمتد الشرخ ليجهز على كل الجردل.

تداعيات



- ١ -

سلمت رأسى لوسادتي، مرت بي لحظات الأزق الصعبة، غططت في نومي، استيقظت لأجدني مازلت محاصرا، في نفس ذات الزمن، والمكان المحدد، لم يكن من عادتي نزع الأيام من فوق جداري، ولكني فعلتها، وقيل أن أغمس وجهي وجسدي في الماء البارد وأستسلم للردة، تسرى في كياني، وبينما أزرر قميصي، طفر إلى بالي خاطر، أن انظر في نتيجة الحائط، لم يكن ملحا، لم أمنحه اعتبارا حقيقيا، ألقيت نظرة على وسادتي بنقوشها الزرقاء المتشابكة المنتن الاهتراءات المتباعدة.

- ٢ -

لما أصبح النهار قصيرا ، وأمسى الليل طويلا ، قبعيت في شرفتي ، أنتظر ، قلت لنفسي أنه يعلم أنني أخشى ليل الشتاء ، تفرغني أصداء الصمت فيه ، وقلت ، سيأتي حتما يحل هذا الخناق الجاثم فوق صدري .

قطعت شوطاً طويلاً من الزمن ، ولم ينقض من الليل شيء .

- ٣ -

وتبدأ عملية انشطارى عن ذاتى ، اخترق كل مقاييس السلوك الإنسانى ، الدوافع ، النوازع ويتم انفصالى ، أصبح كيانا حائراً ، تتجاذبنى أطرافى المنفصلة عنى ، تدور تلك الحوارات الجدلية ، أدرك عدم جدواها ، اتساع فى خمول واستسلام ، ما هذا الذى أقدم عليه وأتمنى عراقيل فى طريقي فأجدرنى أقطع كل الطرق ببسر وبساطة .

- ٤ -

وقد مضت عشر سنوات ، جف فيها النهر ، وارتكزت قلاع المراكب بقاع البحر المزدحم . عشر سنوات والجفاف الدائم يستشري فى حلقها ، فى كيانها كله ، وكان أحداث العالم وظروفه ، تكالبت على سحقها تحت هاوية ، من الخوف السلبي ، والصمت المملوء بالحنق والمرارة .

- ٥ -

بين النقوش والكلمات الممطوعة ، فوق السور القديم ، المحيط بالأرض المهجورة وسور آخر لمبنى جديد ، مجهول ، أفرغت بعضاً من سامها وإحساسها باللاجدوى . تواجدا جنباً إلى جنب ، قالت - تركت حقيقتى وأشيائى فوق المكتب .

قالت - لا أعرف ماذا أتى بى إلى هنا ، بعيداً عن مكان عملى ،

عن بيتى .

قالت - أهو أنت ؟

لم يكن يتكلم ، لكن بدا لها رائعا ، حوط خصرها بذراعه ، ضغط بأصابعه ، فسرت الرغبة قالت لنفسها - لم أحب أحداً من الرجال مثلما أشعر بأننى أحبه الآن .

طلوقت هى الأخرى خصره بشدة ..

تهاديا خلال الطريق الطويل ، أصبحنا الشكل الوحيد المتحرك فى هذا الفراغ ، قذفا الأحجار ، دفعا الأكياس المتطايرة . ثم لم يتعد الأمر عثرة فى حجر صغير ، لم يعد يطوق خصرها ، لم تعد تحيط بخصره . توقفنا عند بوابة المبنى الحديدية ..

قال - . . . لم يقل شيئا .

أمسك بيدها ، كانت إحدى البوابتين مائلة إلى الداخل ، البوابتان كانتا مجنزرتين إلى متراس كبير ، رمقها بوجل ، دفع البوابة المائلة ، رجت به إلى الداخل ، دخلت خلفه .

- ٦ -

الذى كان ؛ أن السلم كان ، كان هناك ، فى موقعه ، من سنوات طوال ، سلم واحد ، تتطلع إليه كل العيون ، السيقان ، كل الأقدام ، والذى حدث ، حدث ، أن السلم لم يعد له وجود .

- ٧ -

درجا معا عدة سلمات ، ارتفعت حولها نباتات صفراء جافة ، شائكة . مرا بدهليز طويل ، بدت له خلاله حجرات كثيرة ، متقابلة مغلقة ، جذبها إلى داخل الدهليز . صمت أنفها رائحة معتمة داكنة ، تراجعت ، تنشقت نفسا نقيًا طويلا ، استندت إلى الحائط عند آخر سلمة ، مال عليها بوجهه ، غامت ملامحه الرائحة . فى عينيها .. طبع فوق جبينها قبلة صغيرة ، أحبتها .

رفع رأسه . عيناها بدتا لعينيها ، غائمتين ، خلف حمرة شديدة ، هوى على كتفها برأسه .. بكى ..

حكايات



١ - الحكاية تافهة للغاية

كان لابد من تصفية أشياء كثيرة، أوراق يجب تمزيقها وعلاقات لم يعد لها معنى وكتب اشتريتها لمجرد أنها كانت رخيصة جدا. كنت في حاجة إلى عود كبريت وبعض الجاز وصفيحة قمامة كبيرة.. لكني لم أجرو، فحملت حقيبة صغيرة وسافرت.

وسط الفضاء اجلس بلا أشياء، أصفى فقط للصمت وأحاول ألا أجد معنى للسحب أو البحر أو الرمل. يومان.. خمسة أيام.. شهر وأنا كالبنر الجاف، أستعيد قدرتي على الشم والجوع. وأتذكر أن الحياة ممكنة دون قمامة.. على الأقل إلى أن تنتهى النقود.

ثم تظهر فتاة فى المشهد، تخبرنى عن قمامتها وأخبرها عن قمامتى. كانت جميلة بدرجة كافية وكنت قد ملكت من تحسس جسدى. اتفقنا على القمامة الإضافية التى لا نحتاجها واشتريناها بصعوبة فزغردت نساء ورقص رجال محترمون وجاء مصوّر ليوثق الأمر.

قلت لنفسى فجأة: «أنت جبان جدا». ثم نظرت من شرفتى إلى العابرين وهم يحملون أشياءهم وقلت: «ليس أكثر من المعتاد»، وهكذا لم أقفز رغم كل شيء.

٢ . العودة

كلا، إنهم لا يبقون هناك على الأرصفة التي غادرها قطارك منذ سنين. أنت تعود، فلا تجد الأرصفة نفسها. البيوت تتمدد والرجال يسعلون ويختبئون خلف نظارة أو لحية أو مكتب عريض. والنساء يترهلن هكذا فجأة ويضعهن حجاب واحد متكرر رغم الماكياج الخفيف هنا وهناك.

الأطفال غافلون ويدخلوا الجامعات وتشاجروا مع الدنيا وحدهم، دون أن يسألوك رأيك في الأشياء. يقولون «اهلا وسهلا» ويجيئون بالشئ ثم ينسحبون بسرعة من أمامك.

قطارك مضي ذات يوم وظلت حياتهم تسير. أنت غير ضروري، وهدايك الكثيرة سيأخذونها، ويقطعون خيوط السنارة بكلمات الشكر، أجعلهم يرتدون الملابس التي أحضرتها واجمعهم أمام الكاميرا التي أحضرتها ثم انظر إلى الصورة: العيون ملولة تنتظر في اتجاهات متخالفة والأصابع متوترة تتواري في الجيوب أو تتجمع في قبضات متخالفة وأنت في وسط الصورة تحاول أن تنظر إليهم جميعا في الوقت نفسه!

لعبة خاسرة يا صاحبي. أنت ترحل بمجرد أن تكره الحوائط والمقهى، وتقرر أن حقيبة واحدة كافية جدا. أنت ترحل عندما تقرر ذلك، لكن أن ترجع بكل هذه الحقائق، بكل الذكريات التي خبأتها أو قررت أن تحياها، لا يكفي، لا يكفي يا صاحبي كي تعود... أنت خارج القطيع.

٣ . مربعات متجاورة

قالت المريضة التي تنتهد كثيرا: «مسكين، تخيل شاباً في ثانوى أزمري يحكمون عليه بخمس عشرة سنة سجن» وقالت: «مربوط بالسلاسل في سريره، هائج، يصرخ، في السجن رمى نفسه من الدور الثالث». وقالت: «أى حقنة مسكن يا دكتور».

والدكتور الذى مل الموت اليومي في عتبر ٣٥ حيث الفشل الكلوى هو السيد، قرر أن يجرب الدخول إلى عتبر ٣٤ حيث المساجين. كانت هناك ثلاثة أبواب وثلاثة أقفال وضابط واحد مع حقنة من العساكر

أفسحوا الطريق للابسى الأبيض. أخفى الدكتور خوفه الطفولى حين أغلقوا الأبواب والأقفال خلفه وكان المفاتيح ستضئ. فجأة وجد نفسه يصرخ فى قضبان النوافذ.

العنبر نفسه بدا مفاجئاً. أربعة أسرة تسبح فى فضاء الأرض والإضاءة خافته بلا مبرر، رغم أن النهار ما يزال. وفى الركن جلس ثلاثة من المساجين نظروا إليه دون خوف ودون رجاء، ثم عادوا للعب السجدة فى صمت.

وهو كان بالفعل يصرخ، وكان بالفعل هائجاً، وكان بالفعل مربوطاً بالسلاسل فى حديد السرير. كانت القيود تحز فى لحمه كلما انتفض لكنه كطائر ذبيح ظل يتقلب، ويحفر بعيونه فى الحوائط، ويضرب رأسه بحديد السرير. لم يكن يصفى أو يتكلم، فقط يصرخ ويصرخ ولا يعطينا فرصة لحقنه بأى شىء.

..... الأكيد أن الدكتور تنفس بشكل أفضل بعد أن غادر الباب وعاد إلى عنبر الفشل الكلى، الأكيد أن الممرضة التى تتنهد كثيراً عادت تتمتم: «شاب فى ثانوى ازهرى، يحكمون عليه بخمس عشرة سنة تخيل» الأكيد أن القيود حين تحز فى لحم الرسغ والكاحل تؤلم جداً... لذا يجلس الدكتور فى ركنه يمسك بالقلم الذى كتب كثيراً من المسكنات ليخطط به تسعة مريمات متجاورة.



خدعة



رجل لهذه اللحظة يستطيع أن يضمنى إلى مالا نهاية ويفسد كل شيء. فى كل مرة والليل فى طريقه ليُتم هبولة كانت تضم فتحتى عبايتها وصدرها بيديها وتقول هذه الجملة،

بينما الخريف يلف هناك مبتسما تلك الابتسامة المألوفة دون أن يعرف أو يفضُّ أحد ولا حتى هى سرُّها.

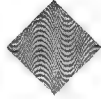
دائما يبدأ كل شيء عندما يشتبهها الخريف و يتمنى امتصاصها ببطء شديد. وقتها يبدأ نسج أول خيط فى مهزلة، إذا نظرت إليه ستجده كما يبدو دائما فى نظرتة الهائلة ونقته البيضاء، ستجده بوجهه المتسامح وابتسامته الأبدية ويده كما هى تمسك بالمفزل العتيق أما رأسه فمنها تخرج خطوط المهزلة كلها؛ يقتنص ضوء الغروب الواهن، يقتنصه ليقسّمه ويمنح الدائرة الصفراء نصيبا أكبر، ثم يبتسم ويقول: هكذا أصبح الغروب ملانما، فهو يعرف كيف يسيلُ الغروبُ الأصفرُ المادّة الصمغية التى تجمعُ جسد الفتاة ويعرف كيف يساوم روحها على مغادرة علبتها القطيفة الرطبة، يعرف تماما ويبتسم تاركا الفتاة

تجاهد رغبتها في التفتت والانحلال. يتركها. وعندما تباغته بنظرتها الجانبية تجده بهيئته نفسها المتسامحة وانشغاله بمغزله الذي لا يكف عن الحركة وعيونه هائمة في أفق بعيد.

وفي اللحظة المناسبة بينما تقف الفتاة في نافذتها أسيرة هذا الغروب مشدوهة ومنهكة، يضيء خيط الرغبة بالشعاع الأزرق الأثير لديها، يقربه منها بحذر وهدوء ثم يستمتع بالنظر لشفتيها وهي تلقم الخيط دون أن تراه، ويدون أن تراه يدنو الخيط مشتعلًا من روحها. وقبل أن ينغرس في الروح يجذبه الخريف بشدة مخلفا وراءه حد سكين من الدفء واللم، ثم يحتوى جسد الفتاة ويحتوى رائحتها الطرية تاركاً أصابعه تجوس في الملمس البض ناقلًا للجسد الصغير سيلا من الوحشة يتدفق من تحت الاظافر، سيلا يغزو الجسد، يطرد الدفء ويملؤه، يغادر دفه الفتاة جسدها في دفقات مستبدلاً به رغبة تزيد من متعة الخريف.

بعد أن تفتح الفتاة عينيها مصممة على اكتشاف أنس البرودة والوحدة التي تحيطها، بعد أن تفتح عينيها وفي كل مرة: تضم عباتها وصدرها وتقول :
أتمنى رجال لهذه اللحظة يضمنى إلى مالا نهاية ويفسد كل شيء .

شعر مابعد السبعينيات: المشهد كما يجب أن نراه



لاشك في أن الجدل الواسع المثار الآن حول شعراء السبعينيات سواء من خلال نصوصهم الشعرية أو رؤاهم النظرية والجمالية، قد حجب - فيما حجب - المشهد الشعري المهول الذي أخذ يتشكل على استحياء منذ سنوات، ثم تحول بين عشية وضحاها إلى طوفان عات يقتلع كل ما يجده في طريقه من جذوره، ليمضى به إلى مصير لا يملك الفيورون على الشعر أن يتفادوا به، ولا يستطيعون أن يتنبأوا بمغيته. ويكفي أن نتصور ما سوف يكون عليه ذلك المشهد بعد عقدين إثنيين على الأكثر، عندما ستكون الساحة قد خلت تقريبا لهذا الجيش من شباب الشعراء، الذين يكتبون الآن قصيدة واحدة لا تكاد تتغير إلا في عناوينها، ولا تبدل إلا في أسماء شعرائها.

لقد أصبح هذا المشهد خطرا ماثلا متفاعلا لا نستطيع أن نتجاهله وإلا فنحن ندفن روسنا في الرمال، ولا ينبغي أن نتعالى عليه، وإلا فنحن لم نغ درس «العقائد» في موقفه الشهير من الشعر الحر، ولا يصح أن نتبرا منه وإلا فنحن نتملق أنفسنا وننكر أخطائنا ونتخلى عن مسئولياتنا، متقنين وشعراء ونقاداً.

إن ما لا يجب أن يغيب عنا أبدا ونحن نتأمل خطورة هذا المشهد، هو أن هذا الجيل من شباب الشعراء، خاصة الموجة الأخيرة منه، ينتمي إلى مواليد أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات؛ فقد تفتح وعيهم إذن على أنقاض وخرائب وقيل لهم: كانت هنا قصور وعماير، وعلى سماسرة وتجار ثقافة وأمين يملأون الساحة ويستعمرون الصحف وأجهزة الإعلام - ولا يزالون - وقيل لهم: كان لنا زعماء حقيقيون وكتاب وفنانون مخلصون، وفوق ذلك كله كان هناك مجتمع حتى يعشق القيم الرفيعة ويقدر العقل ويستجيب للجمال، فإذا أبوا أن يكذبوا أعينهم ليصدقونا فهو حقهم، وإذا كفروا بالقيم التي

بناها مبدعوننا جيلا بعد جيل، وأداروا ظهورهم للثقافة الرفيعة بإرثها البعيد والقريب، فهذا أمر مفهوم عند من لا يتوقع أن يجنى من الشوك العنب.

ليس هذا موقف الدفاع والتبرير، بل هو موقف التأمل والفهم؛ فإذا اقتنعنا بأن فساد الثمرة هو من عطب البذرة ووردة المناخ؛ كان علينا أن نعيد النظر في أمرنا كله قبل أن نتهم هؤلاء الشباب ونأخذهم بما ليس لهم يد فيه. لقد نشأ هذا الجيل وتربى وتعلم في ظل أوضاع متردية تقتل الإبداع وتحد الخيال، فعملوه في المدرسة لا يحسنون أن يقيموا جملة سليمة واحدة نطقا أو كتابة؛ أما في البيت والشارع فهو لا يسمع إلا ما تبثه أجهزة الإعلام ويتداوله الناس من فن هابط ولغة ركيكة؛ فإذا ما انتقل إلى الجامعة لم يجد من يصلح اعرجاجه ويعيد تثقيفه، بعد أن تحول السادة الدكاترة إلى تجار مذكرات ومقاولي دروس خصوصية وطلاب مناصب لا يتركون أماكنهم إلا إذا أوزنوها بنيتهم أو معارفهم أو أشیاعهم، وإذا كان هذا المناخ معاديا للعلم، فهو قتل ذلك معاد للغة، لأن اللغة ليست هي القالب الذي نصب فيه أفكارنا ومشاعرنا بحيث يصح أن نستبدل القالب بأخر دون أن يتغير في الأمر شيء، بل هي نفسها الأفكار والمشاعر وقد استحالت إلى صورة منطوقة أو مكتوبة؛ ومادامت اللغة قد هانت على ذويها إلى هذا الحد، فلا يحق لنا أن نشتد أن نشكو ندرة العلماء للبتكرين وفلة الأدباء للمجدين، لأن هوان الفكر وهوان الإبداع هما في النهاية من هوان اللغة. وإلا فلنبحث عما يعرفه المسؤولون والكتبة في الصحافة والإعلام وأجهزة الثقافة من أسرار لغتهم ومواطن عبقريتها، أو عما يعرفه لصوص الكتب والبحوث من أساتذة الجامعات، لنكتشف أن معرفة أى منهم باللغة قد لا تزيد إلا قليلا عن معرفة بائع خردوات.

أما عنا نحن الشعراء، فقد كانت أوزارنا أبهط وأثامنا أفدح حين اخترنا أن نلقى على أسماع هذا الجيل بأصدا طائفة لشعارات ضخمة مثل إبطال الدلالة وتثوير النص ونفي الوزن، وهي شعارات إن لم يفتها نصيبها من الحماسة والطموح الزائد، فقد فاتتها التحقق الفعلي في الأغلب بحيث لم ينجز غير نثار من فقاعات الهواء. وقد غاب عنا أن مثل هذه الشعارات ليس لها أن تفعل فعلها إلا على أحد وجهين: فإما أن تثير السخرية والنفور واللامبالاة، أو أن تؤدي إلى الانتقياد الأعمى ليريد عنا إخلافنا ما رددناه عن أسلافنا، ولكن بمغالة تقتضيها طبيعة التضخيم في ربح الصدى، ليصبح الأمر كما نراه الآن ليس مجرد إبطال دلالة فحسب، بل أيضا إبطال للوزن، وإبطال للغة ذاتها، أي إلى إبطال الشعر والفكر وشتى مظاهر الإبداع الثقافي في نهاية الأمر.

وفي هذا الملف دراسة جادة عن أهم دواوين شعراء ما بعد السبعينيات من الموجة الأولى الذين ظهوروا في الثمانينيات؛ كتبها بحذب وتعاطف ناقد قريب من المشهد الشعري المعاصر عارف بأسراره، وهي الدراسة ثلاث عشرة قصيدة لأصوات شعرية من الثمانينيات والتسعينيات، وهي إن لم تنجح في تصوير المشهد كله، فهي على الأقل قد تكشف عن جانب أساسي فيه.

لاشك أن الخطاب الشعري الثمانيني ما زال في مرحلة مبكرة لكي نستخلص ظواهره الشعرية. ومن ثم يأتي القول بدخوله دائرة التجريب، وهي دائرة دخلتها قبله أجيال شعرية متلاحقة، حتى استقر خطابها الشعري في أفقه النهائي، فانتقلت عنها صفة التجريب، وأمكن الكشف عن خواصها المفارقة والموافقة، كما أمكن تحديد خطة إبداعها، وهي لا شك خطة موقوفة بأنيتها ليس لها صفة الاستمرار؛ لأن التجاوز قد لازمها بوصفها خصيصة حداثة.

على هذا الأساس نقرب من ستة دواوين تنتمي إلى الثمانينيات لنختبر تجريبيتها ومقدار ماتممه من تجاوز مباح أو محرم، وهي دواوين - دون ترتيب: -

١ - مكابدة سيد المتعبين - السماح عبد الله.

٢ - مطر خفيف في الخارج - إبراهيم داود.

٣ - على بعد خطوة - على منصور.

٤ - راعي المياه - فتحي عبد الله.

٥ - مسافة الحلم - مؤمن أحمد.

٦ - مكتوب على يباب القصيدة - عماد غزالي.

إن تصورنا للتجريب أنه حركة دائمة للخروج على المؤلف، بل الخروج أيضا على غير المؤلف، فهو نوع من التخارج أكثر منه خروجاً، شبيه في ذلك بحركة (البنشول) التي تذهب وتجيء في استمرارية لا تعرف التوقف، لأن التوقف ركود؛ والحادثيون ينفرون من الراكد حتى ولو كان غير مألوف.

الإباحة والتحرير

وأظن أن جيل الثمانينيات له إدراكه الخاص - الذي ربما كان غير صحيح - وهو أن جيل السبعينيات السابق عليه قد حاز مساهمة الخطاب النقدي الحديث في مجمله، وهو ما جعلهم يشعرون بوجود أزمة، سبق أن أحس بها السبعينيون عندما أدركوا أن الخطاب النقدي قد وجه كل همه إلى جيل الستينيات، أي أن كل مرحلة تبدأ بتصور وجود أزمة من نوع ما تنتجها لبلوغ الخطاب الألبى ذروة مجاوزته من ناحية، وحصوله على حقه المشروع من الخطاب النقدي من ناحية أخرى، وهذا معناه أن الطريق قد أصبح مغلقاً مما يحتاج إلى (وقفة متحركة) تندفع إلى تجاوز جديد، فالتجريب - على هذا - مرحلة محايدة بين الراكد المحسوس والتحرك الآتي لكنه حياد (إيجابي) - كما يقال - يشغله ما سبقه كما يشغله ما يزامنه، ثم يشغله ما يصبو إليه.

(٧)

واعتقد أن التجريب يكتنز بكم هائل من التعالي على مجموعة الأطر المطروحة أدبياً وتقنياً، إذ إنه يرى فيها مصاصرة لتفكراته وإمكاناته وتقييم رؤاه التي تتعدد زواياها، ومن هنا يأتي الظن بأن ما سبقه من إبداع أصبح قاصراً عن بلوغ هذه الرؤية الجديدة، وأنه في حاجة إلى دم جديد يمتلك القدرة أكثر على تجاوز المباحات إلى المحرمات الإبداعية. ويبدو أن مثل هذا الوعي التصاممي قد ملا خطاب الثمانينيات بدرجة عالية من التوتر الذي يغطي مساحة العمل الإبداعي على مستوى السطح أو مستوى العمق. يقول على منصور (في عبور):

يا صخرة الياس

يا زرقاء

يا كبد المضييق .

يا ماتريس سخوية مدببة

على قاع فيح سحيق .

يا طعنة في الروح من نصل (للمائدة)

لا تضحكي !!

السر اسمه خطوى

يا صخرة الياس، يا ... سكتي (١).

إن على منصور - في هذا النص المكثف الدلالة - يدخل منطقة التوتر الحاد بداية من هذه الصرخة العالية الممتدة المتدفقة من حرف النداء (يا) المطلقة على بنية متنافرة معجمياً (صخرة الياس) - وهو تسلط يشي بانففاع الذات نحوها، وحرصها على الاتكاء عليها، لأنها المفتاح الوحيد، فهي حالة أكبر من كونها موقفاً شعرياً. ويتجدد انطلاق هذه الصرخة في الأسطر التالية مع تسلطها على مجموعة مواصفات ترتبط (بصخرة الياس) لتضيف إليها ما يؤجج حالة التوتر (المضييق) (السخوية) (مدببة) (فيح) (طعنة)، وكل ذلك وصولاً إلى مرحلة (استسلام) تزيد من التوتر ولا تلهي (لا فائدة) وتتمثل هذه الزيادة في السطرين الآخرين اللذين يحددان طبيعة الحالة، وأنها حالة لازمة لواقع على منصور، كما هي لازمة لشعراء الثمانينيات؛ لأن (الياس) (أصبح صاحب السيادة بوصفه الطريق المباح أمام إبداعهم.

إن ظواهر التجريب عند هذا الجيل تنافى مع التوجهات النقدية الكلية، بل لابد من توجه تجزيئي وكلي

المضطربة داخليا وخارجيا في محاولة للخلاص من نفسها بعد معاناتها من فترة الراقع المحيط بها، وتتلو هذه المحاولة إلى نوع من الإحساس بالتردد التضخمى عندما تضعف الذات بمفارقة للكلمة، والكلمة بداية (الفعل)، إذن هي مفارقة لواقعها على مستوى الفعل، ومن ثم لا يتبقى لها إلا الرحيل الذى يمثل محاولة إضافية لتخفيف حدة التوتر؛ لأنه رحيل مصحوب بالقدرة على (الكلم).

(٣)

إن هؤلاء التجريبين الواعين بما فى ايديهم من أدوات، يغمسون إلى أعماق الصياغة وأعماق الدلالة ليمارسوا فاعلية إبداعية لا يمكن التنبؤ بظواهرها أو نتائجها، إذ إن هذا الغوص يعتمد .. بالدرجة الأولى - على إهدار المرجعية المجمعية والواقعية لحساب الشعرية، وذلك بتخليق مراجع مؤقتة تحتاج إلى قدر كبير من الطاقة التخيلية للإلمام بها، ورغم ذلك فسرعان ما يتجاوزها هؤلاء للبعد، وهو ما عنيناه بأن التجريب عند هذا الجيل مجاوزة دائمة، لأنه لم يتعرف بعد على مرحلة يحسن به الوقوف عندها.

فأى مرجع يمكن أن ترد إليه دوال إبراهيم داود فى (سفر):

قال لى واحد منهمو

هل من سماء تظلل فينا البدايات

لننشر فيها حكايا الطفولة ..

وتبقى السماحة عاقلة فى الثياب؛

كان يزعم أنى أخبى تحت القميص سماء

ولم ينتبه

على صعيد واحد، ذلك أن نص يؤسس ظواهره التى تختصه، أى أن التوجه النقدي يحتاج لممارسة فاعليته إلى أن يتكئ على نص يعينه دون أن يتعداه إلى سواء، فإذا كان نص على منصوص قد أنتج كل هذا التوتر الحاد، فإن غيره من نصوص الثمانينيات قد ينتجه أيضا لكن على نحو مغاير يقترب منه، لكنه إن يتوافق معه تمام الموافقة، وهذا المستخلص ينطبق على مجموع الخطاب الثمانينى حتى على مستوى خطاب المبدع الفرد. وأخشى أن يفرق الثمانينيين فى هذا الإحساس فيصلون إلى مرحلة التضخم، نلاحظ بداية ذلك فيما يقوله السماح عبد الله فى (نبوة):

تلتبسك الرفة فى فبراير

... تخلع جلدا عطنا

... وتسير بواد ذى زرع

... وتقول كلاما

، ليس كما قال الناس

، وليس كما سيقولون

... تنفرد

.. والناس ستلتئم ..

تتكلم

، والناس ستستك

وسترحل والناس ستتشبث بالأرض الخاوية،

وبالماء الرخو^(٢).

فالتوتر يقلبس الخطاب منذ السطر الأول عندما تدخل الذات دائرة الزمن المحدود بكل تفاعلاتها

للبحار التي أغرقت خطوتى عند باب القطار^(٣).

فالدوال تندفع إلى السياق اندفاعا يكاد يكون تجريديا، مع الإيغال في الإيهام والتعمية بداية من السطر الأول، ثم تتوالى الدوال منجرفة عن مدلولاتها بمسافة واسعة لتزيد من هوة التلقى، فلا السماء سماء، بل هي كائن جديد فيه وحى وقدرة على اختيار المناطق التي تستحق أن تظنها وهي مناطق بدورها غير صالحة للطلول تحت طائلتها؛ لأن البدايات مطها الزمن الماضي، والماضي لا وجود له في الواقع التنفيذي وإنما وجوده مرهون بالواقع الحلمي أو التقديري الذي لا يصلح لأي ممارسة فعلية سواء بالتغيير أو الحلف أو الزيادة أو الإلغاء، ثم تنمادى (السماء) في الشروح من مرجعيتها حتى تتمكن من استيعاب (حكايا الطفولة)، وهي حكايا تنتمي إلى زمن الماضي، ومن ثم فلا طاقة لهذه السماء بممارسة فاعليتها فيها.

وفي الوقت نفسه تتخلص (السماعة) من مرجعيتها لتستحيل إلى كائن جديد صالح للمعالجة مع (الغيايب)، ثم تنفر (الغيايب) من مرجعيتها حتى تتمكن من امتلاك قدر من الصلاحية لتلبس السماعه بها.

ثم يصل هجر الجمعية إلى ذروته في الأسطر الثلاثة الأخيرة، عندما يتعلق فعل الكينونة بذات لا وجود لها، ثم يتبعه فعل (الزعم) ليمارس التعلق نفسه، وكل ذلك بهدف الدفع بالكائن الطارئ (السماء) للطلول في الذات حلولا خفيا لتتساق مع فعل الفرق الذي تساق – هو الآخر – مع البحار ليكتمل تشكيل منطقة الرحيل والغيايب مع دال (القطار) الذي يلفظه السياق لتتافره مع ماسبقه من دوال.

وليس التجريب الصياغى مقصورا على هجر المراجع فقط، لأن معظم الخطاب الشعري الحديث يعتمد على هجر المراجع وإن كان الهجر محكوما بحدود تسمح للمتلقي باجتيانها واستحضار المرجع في الغضاء النصي للوصول إلى الناتج الدلالي المستهدف. ولذلك فإن التجريبيين الجدد يمارسون – أيضا – هجر المراجع التركيبية، حيث يعملون على هدم المكونات الصياغية وإحالتها إلى ركام مبعثر لا يمكن معه الوصول إلى الناتج الدلالي المستهدف. ولذلك فإن التجريبيين الجدد يمارسون – أيضا – هجر المراجع التركيبية، حيث يعملون على هدم المكونات الصياغية وإحالتها إلى ركام مبعثر لا يمكن معه الوصول إلى المعنى على مستوى السطح، وإنما يكون المعنى في حالة تأجيل مستمرة انتظارا لما تنتجه بنية العمق، وهي قد لا تكون كافية في الإلصاح عن المعنى أيضا، ومن ثم يعيش الخطاب في حالة تأجيل مستمرة، مما يبعث الشك في كل مركز دلالي يمكن أن تفصح عنه الصياغة. يقول إبراهيم داود في (ولو):

والماء يصعد فوق السريـر

وملح يقطع أوصال نومه

وأى النار تكشف صدر الغريق

ليركض خلف الوسادة طفل

... متشحا بالذى لا يرى^(٤).

في هذه الدفقة نواجه بكـم من التراكمات التي لا يجمعها منطق شعري أو غير شعري، حيث نجد: (الماء الصاعد فوق السريـر) و (الملح الذى يقطع أوصال النوم) و (النار التى تكشف صدر الغريق) و (الطفل الراكض خلف الوسادة) و (الانتشاح

فيها الحال، وهو الانتشاح بما لا يرى، فما هو الذي لا يرى؟ هذا ما نتجّه الصياغة.

(٤)

ويتوافق مع هذه التاجيلية الشكية التوجه (التاويلي) الذي صار صاحب السيادة الأولى في محاولة الكشف عن الدلالة في خطاب الثمانيات؛ لأن التأويل تظل حنوده الكشفية رهينة المؤول ذاته بعيدا عن القرائن المصاحبة حالية أو مقالية، ومن ثم لا يمكن استقبال الناتج التاويلي كمرحلة نهائية في الكشف عن الدلالة العميقة، وإنما يظل الكشف رهين الآتي الذي قد يليه أو يؤكد. أي أنه يدخل دائرة (الشك) من أوسع أبوابها. ويمكن أن نتبين ذلك بوضوح في خطاب فتحى عبد الله، يقول في (أساوى رغبتى نائما):

المصباح لم يكشف الغرفة كما ينبغي

ولأننا وثائق من صراخى

تلبث العظام قليلا أمام التعاليم

وجسدى يسير في شهييق خالص

فلا حذيق تدعى الأبوة

ولاخرج المقتول عن وقته

هكذا الصغير تخيل الشعلة

فواقع الطبل بجوار الاقدام^(٥).

إن الطبيعة (التاويلية) هي المسلك الوحيد متاح للتعامل مع خطوط الصياغة، حيث يمكنها أن تتسلط على دوال بعينها لا يمكن إدراك إيمانها إلا بالتحرك فيما بين السطور، حيث يصطلم المتلقى بداية بدال(المصباح) العاجز، الذي لا يمكن إدراكه إلا في غنوه (العقل)

بالذى لا يرى) ، إن السياق هنا يكاد يتحول إلى سياقات متعددة، وهي سياقات تقوم على التصانم والتناظر، حيث لا يمكن الجمع بينهما على المستوى السطحي، فعلى مستوى الدفقة الأولى في السطر الأول، تتحرك الصياغة في قاعدية منتظمة في الإبتداء (بالماء) ثم إعطائه وظيفة الفاعلية ليتمكن من (الصعود) بواسطة الظرفية (فوق) التي تتضايق مع (السريز). فما طبيعة هذا الماء الصاعد فوق السريز؟ لا يمكن الكشف عن حقيقة هذه الدفقة التركيبية إلا بعد دخولها السياق، أي تأجيل الناتج - كمرحلة أولى - ثم إثارة الشك في مضمونه كمرحلة ثانية.

وعلى هذا النحو تتوالى الدفقات التركيبية مؤجلة معناها إلى السياق، ثم تنتهي الدفقة الشعرية الكاملة دون أن يحضر السياق الذي يربها إلى واقع فعلى أو حتى واقع متفيل، وهنا يكون الاحتكام إلى المستوى العميق الذي يكاد يكون فضاء هلاميا تسبح فيه مجموعة من الدلالات الرواغة التي تستفسر الذات في فعلها البيسي اللويف عندما تحل في منطقة التوتر والتنازم، فلا تمكك ما يمكنها من الإنادة من دال (السريز)، وهو (النوم) أو الغيبوبة المريحة، وذلك نتيجة لدخوله هو الآخر منطقة التمزق الدخلى المريع، حيث يثول البعد المكاني (فوق السريز) - في السطر الثالث - إلى (نار) من نوع خاص لها قدرة الإحراق والإغراق على سمعيد واحد.

وهنا يبدأ السياق الهلامي في الكشف عن بعد استرجاعي لمرحلة الارتواء والعبث والبراعة في (الطفولة) التي تعيش - بطبعها - عالما من الأكاذيب الحلمية، والتي تمكك قدرات سحرية يمكنها أن تحقق

الفعال بكل إمكاناته الكشفية، والذي يتسلط - بدوره - على معقوله الأول (الغرفة) مجسدة الواقع السطلي، وهو تسلط لم يكن كافيا في إدراك الحقيقة المباشرة.

وهنا تنحرف الصياغة في السطر الثالث مستحضرة الذات التي تهتز فيها كل ظواهر وعيها متوقفة عند مرحلة الانبثاق الأول (الصراخ) والذي لا يجدى في كشف أى جانب من جوانب هذه الحقيقة.

وفي السطر الرابع يتوجه الخطاب إلى استحضار (العظام)، وهي بدورها تستحضر معها طرفين متناقضين على صعيد واحد: التكوين والتدمير. حيث يقع التكوين في مرحلة وسطى بين البدء والاكتمال (العظام)، والتدمير في مرحلة وسطى - أيضا - بين الموت والتحلل الكامل، أى أن (العظام) كانت عاملا مشتركا بين هذين الضدين اللذين ينتحيزان أساسا إلى إمكانات (المصباح) في صدر الدفقة الشعرية.

وفي السطر السادس يتم تشكيل نوع من حياة أحادية الحركة، حيث تسير في خط منفرد هو (الشهيق) لكنها تتمكن من هذه الحياة برغم غياب الطرف الثاني (الزفير)، ويتأكد هذا الغياب في السطر السابع الذي ينفرد بدال بالغ التأثير (خالص).

ثم تستمر التأويلية لتمارس فاعليتها في السطر الثامن لتتغاضى عن البنية السطحية موفقة في العمق الذي يشي بانقطاع الواقع من مصدره، لأنه واقع غير شرعى برغم امتلاكه قدرات تبريرية لكل تفاعلاته المشروعة وغير المشروعة، فليس على (القاتل) حرج لأنه لم يُخرج (المقتول) عن وقته الذي حدده (العالم) الأول (المصباح) فانسوائية ترتفع عن القاتل لتلتصق بموجهه

للقتل، وهكذا يكون التصور الذي يولد مع (الصغير) في تصوره للنور الأول الذي يزواج بين صخب التجليات الخارجية الزاعقة، وانتظام الاقدام في الواقع السطلي سيرا في طريقها المحتوم وصولا إلى غاية عبقية لا سبيل للفرار منها.

إن الممارسة التأويلية في كل ذلك تظل نوعا من التخمين الذي يثير الشك في منتوجه أولا، ثم يدفعه إلى التأجيلية ثانيا، لأنه من المنتظر أن تأتي ممارسات تحليلية أو تأويلية أخرى قد تزيفه أو توثقه.

ولا شك أن طبيعة التعامل مع اللغة يدفع بهذه التأجيلية إلى صدر النواتج الدلالية التي تتشكل داخل هذا التجريب الإبداعي، ذلك أن هذا التعامل اللغوي يعتمد في إنتاج الخطاب على عملية أولية هي (اختيار) الدال من المخزون المعجمي، وتظل الدال رفيفة المرود المعجمي أو العرفي انتظارا لدخولها في التركيب لتمارس فاعليتها في إنتاج المعنى، لكن التركيب - بدوره - يؤجل إنتاج معناه انتظارا لدخوله في السياق، والسياق بدوره يعود إلى مجرى الصياغة. أى أنه يظل رهين المرحلة السابقة عليه، مما يجعل التأجيل طبيعة ملازمة للخطاب الأدبي عموما، والشعرى على وجه الخصوص.

(٥)

وربما كانت أكثر ظواهر التجريب جرأة هو تخطي نموذجية اللغة، بعد أن تم تجاوز الإيقاع سابقا، لكن لا يمكن مواجهة هذه الظواهر المجازية في حدة بالرفض أو القبول، لأن المواجهة قد تكون خائفة، وإنما الممكن أو القبول أن يتم التعامل مع هذا التجريب بكشف أبعاده

فى إنتاج المعنى كله، وهى (الكاف) فى (كنبى) إذ إنها تعمل على إلغاء المعنى السطحي المباشر، والتحول إلى منطقة العمق التي تعتمد فى إنتاج التشبيه على (المخارقة) أو (المخالفة)، وهنا تبعد الدوال عن مرجعها لتمتص بدلالات بديلة يمكن أن تزيل أثر الصدمة الأولى.

وتمتد هذه المفاجآت التجريبية إلى الدوال داخل منطقة الاختيار من حيث ارتفاعها أحيانا إلى مستوى اللغة المهجورة، كما فى قول عماد غزالي - برغم أنه أقرب شعراء الثمانينيات إلى شعراء الستينيات:-

لقد كنت .. يام ..

كانت بقلبي الجنان ..

فهل تحرق النار ..

من سكنته الجنان

أنا من سجرتُ البراكين ..^(٧)

ويقول:

هذا ذداء .. المحار .. يراوئني

والقواقع مبهرة ..

والبريق يواعدني بالشذى الغيهبي.

ويقول:

التمائيل .. كم هى بائسة

لم تبادر لتفطن ..

أن الزمان الذى أكبرته مضى!

واستبقتها أحابيل هذا الجديد

الحاضرة انتظارا لبلوغه مرحلة الترقف، وعندما سوف تكون هناك مرحلة تجريبية تابعة فى الانتظار تتحفر للانقضاض على سابقتها سلبا أو إيجابا.

معنى هذا أن مانرصده فيما يتعلق بالتجريب لا ينفى إمكانية المواجهة لما هو حاضِر فى خطاب الإبداعى، وبخاصة فى منطقة الشعرية من بين المناطق القولية من شعر ونثر. إذ إن شعرية التجريبيين تعتمد أبدا المفاجآت التعبيرية والدلالية التى قد تصدم المتلقى فى ذوقه أحيانا، وفى أفكاره ومعتقداته أحيانا أخرى، فالسماح عيب الله يصدم متلقيه الذى تشغله السلوج الدلالية قبل الأعماق، بهذه الدفقة الشعرية فى قصيدة (سيتان) حيث يقول:

الأولى استرقئنى من فرح الدنيا

... واقامت لى فرحا خاصا بى

... كان لها رائحة الغياب، فغابت

... وتسللت وراء روائحها الفائبة

.. كنبى يتشتم رائحة الله

، يضلله الله

، وهو، معصم برواحه منه

، يستمسك هذا الخيط الواصل بين الغفران

وبين خطاياهم

فلا ضلله الله

، ولا تاب عليه^(٨).

إن الصدمة التى يواجهها المتلقى فى هذه الدفقة سوف يردد جانب كبير منها إذا تم إدراك الأداة الفاصلة

ويقول :

وما زال عندك من أغنيات السراب ..

بلاد من الظما المستبد،

وأرض من التوق والمسغبة^(٨).

كما تنزل هذه اللغة إلى مستوى العاصي المتداول،
يقول مؤمن أحمد في (أغنية قاهرة):

قاهرته تفتح أبواباً للوجع الجواني/

تخش القلب درامات، الوحشة،

تنهش زهراً يراعتة

ويقول في (تداعيات الرأس الصغير):

- يوماً - كان له شمس وظلال وحدائق ؛ ..

كان القلب ينط على العشب ،^(٩).

وتصل الدواية إلى مستوى طرح الواقع اليومي في
خطاب شعري فصيح، يقول على منصور:

من يطارد تلك الوجوه

الوجوه التي هزلت من عيوني

على درج المصلحة

الوجوه التي، فجأة،

هذات عند ما كينة، لتصور الاستذات

الوجوه التي فرحت حين أثبتت الحافلة

الوجوه التي قلبت - خلسة - في الجريدة،

ثم انتهت لحل

(عصير اللصب)^(١٠).

(٦)

كما تمتد المخارج التجريبية إلى الإيقاع الشعري
لتهزه بعنف مولدة أنغاماً طارئة لم تألفها الأذن العربية،
وهو ما يده شعراء السبعينيات باستفاضة، ثم تبعهم
جيل الثمانينيات - في معظمه - وتمثل الأنغام الطارئة
في التعامل مع التفاعيل المتبوترة على غير ما سمح به
العروضيون، والتفاعيل المتداخلة التي تحدث نوعاً من
الفوضى الإيقاعية لا تقل عن الفوضى الحادثة عند غياب
التفاعيل نهائياً ليحل محلها نوع آخر من الإيقاع الدلالي
والصوتي عن طريق مجموعة البنى البنية بكل إمكاناتها
الصوتية والدالية.

إن لتظام التفاعيل لم يعد له قداسة من نوع ما عند
التجريبيين، وهم في ذلك خاضعون لضغوط الدلالة أكثر
من خضوعهم للضغوط الإيقاعية، ومن هنا تتجاور
التفاعيل المختلفة داخل السياق، يقول مؤمن أحمد:

في الحلم متسع

لغرسك وردة

بين ارتحال الروح والوجه المفاجئ للشذى

في العين متسع

لخارطة بحجم ثور الخدين^(١١).

حيث يبدأ السطر الأول بتفعيلة السريع (مستعلن)،
ليخرج منها إلى تفعيلة الكامل (متفاعن)، ويظلم إراوح
بين التفعيلتين محققاً إيقاعاً خاصاً بنصه يأتي تجريبياً
على النحو التالي:

مستعلن متفا

علن متفاعن

مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن

مستفعِلن متفًا

علن متفاعِلن متفاعِلن مستفع

إن الإيقاع هنا لم يهبط وحدة التفعيلة فحسب، بل أهدر بذية التفعيلة ذاتها عنصما ضطرها في نهاية السطر الأول والسطر الرابع والخامس ولا يجبر هذا الإهدار ما يمكن أن يسمى (بالقصويين)، حيث يطول الإهدار القافية أيضا بحيث تغلص الصياغة لإيقاعها الذاتي التابع من تردد الحروف والكلمات والتراكيب، حيث تتدخل (الوأم) لإحداث اهتزاز صوتي مميز يتولدما ست مرات، ثم يتدخل حرف الل في مناطق بعينها ليعلم اتساع المساحة المكانيّة والزمنيّة (الارتجال) (المفاجيء) (خارطة)، ثم تأتي التراكيب مصافحة على بناء مميز يعتمد على منطقة المجزئات التي تستولي على بداية كل سطر، وكل ذلك يجسد نوعا من الانفتاح الدلالي على عالم (الحلم).

أما إبراهيم داود فإنه يدخل في مزج أكثر تباعدا في (مشهد) حيث يقول:

استلقى جنب البحر يمام

وابتهج المركب

جرّح صدى السكر شفة

لنداوى ...

شفة مرهقة ما جرّح صدى السكر (١٦)

إذ يبدأ النص بالدخول في دائرة (مستفعِل) ثم (متفاعِل) ثم (مستعلن) ثم (فاعِلن) ثم (فاعل) ثم (متفاعِلن)، ثم يدخل إلى منطقة المحرمات في توالى خمسة متمركات، وهكذا يستمر النص في عشوائية

يتداخل فيها الإيقاع المحفوظ الذي يمزج بين التفاعيل، ليخرج إلى الفئوية المباشرة، ثم يعود إلى الإيقاع تبعا لاحتياجات المعنى الذي يطرحه النص الذي يتمثل في حالة الاسترخاء في السطر الأول، التي تندمج في حالة الحيوية الفرجية في السطر الثاني، ثم تعمل الأسطر الثلاثة التالية على المزج بين المالتين، أو لنقل: وضع الدلالة في منطقة محايدة بين (الداء والنوأم).

ثم نلاحظ على عماد غزالي الأخذ بالانتظام التفعيلي الذي يتوافق مع الإيقاع الدلالي، فهو ابن ملزّم لشعراء التفعيلة وبخاصة جيل الستينيات، يقول في (طلوع):

وطن سيطلع من طريق

نحو غابات من الآتي،

سامسك

- ما استطعت -

بهدب نخلة (١٧)

حيث يتعامل مع تفعيلتين متكاملتين هما: (متفاعِلن ومستفعِلن) على النحو التالي:

متفاعِلن متفاعِلن مسد

تعِلن مستفعِلن مستفعِلن مستفع

علن متد

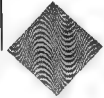
فاعِلن مد

متفاعِلن متفًا

واللافت أن عماد غزالي عندما يدخل دائرة النثرية يبتعد عن هذا الإيقاع كثيرا، يقول في (الدخول في أبد المسافة):

ملتجعا عبا عتك .. // // // // // مستعلن متفعِلن

لم يعد الصباح طيباً كما كنا نظن



إلى إبراهيم فهمي.. «التمر برؤيا علينا ثقيل»

أباؤنا وأمهاتنا

الذين زرعنا عيونهم بالدمشة، وَهَنًا ذكرياتهم بوجودنا..
أولئك الذين طالما أشعلنا غنوتهم، ونحن فجأة نكبر،
وتكبر أسرارنا بعيداً عنهم..
أسرارنا التي أغوتنا بالفراقِ وأوسعتنا جنوناً وغربة.

أباؤنا وأمهاتنا، المنسيون

أصدقاء الماضي واليوميات الصوّر

ما الذي أرسل بهم إلى هناك..

حيث خطواتنا التي تحرق نومهم، نحن الغائبين دائماً..
يالنا من عيال نَزَقِينَ،

ملأنا صدورهم بالسُعال والزُّهر
وانقلبتا خلف أعمارنا التي تفرُّ،
غير عابئين بالشقوق التي سكنت الجدارَ
لم نندم على الحنان الذي أنفَرط عند عتباتِ شروبنَا
كيف رافَقْنَا اللَّيْلَ والثَّيْنَ من النجوم التي في قلوبنا
ولم ننتبه لعُتْمَةِ الجُرْدِ ولأوراقنا التي هَوَتْ تحت عافيةِ الشَّجرِ!
كنا نرمي الماءَ بالدوائر لتتسع البحيرةُ بما يكفى عيوننا جميعاً
ثم ننامُ فوق غيمةٍ طريفةٍ: حلمنا بأيامٍ على هَوَانَا
ويناتُ فيهن من أرواحنا،
رسمنا بيوتاً تحشُّقُ اصحابنا..
كم تأخرنا عن مواعيدِ ستفرفنا،
وكذبنا كثيراً على اصدقائِ أحبُّونا.. تنازلنا عن حبيباتنا للصيفِ
ثم انبهرنا بدفغهن في حضنِ الشَّتامِ
لم تكن انتهينا، بعد، من عناقنا
كنا خارجين للنورِ من وجعِ الكتابةِ
لم نحزنْ أبداً.. لأن نصبحَ ذكرياتٍ، هكذا..
ويسرعة لم تسعف الباعوضُ أن يمتصَّ آخرَ دمينا على راحتيه
تلك السرعةُ المحمومةُ التي تترك النحلَ دائماً على أوَّلِ العسلِ يموت؛
ما كنا نصدِّقُ أن الحنينَ سيصبحُ قُوَّتَنَا الأخيرَ

وأن ندع أيدينا فريسةً للوحدة..
أيدينا التي تلوح في شوارع الوداع - كل ليلة - للملح تغيبُ
الم تكن واثقين في دموعنا من قبل ؟
ما الذي - يجعلنا محمومين تجاه رغبتنا في أن نصير براويزَ على حائطِ
الحياةِ

الم نكتشف خديعةَ الماضي لنعترف بأن الصباح لم يعد طليبا كما كنا نظنُ،
وأن البلاد التي عشقناها لم تكن راحةً بما يكفي لموتنا جميعاً.
هكذا.. كم من الشموع انطفا
ونحن شاخصون للبعيد: نومي الماء بالنواثر
فتهتزُّ صورنا الرائقةُ
وتغيم ملامحنا في اتساع البحيرة.

أباؤنا وأمهاتنا، الطيبون أصدقاءَ الماضي.. واللون الأبيض
الماسورون بأحلامهم فينا
كم مرة لم يلتفتوا للفضول التي دأست شبابنا سهواً،
لم يلمحوا أرواحنا وهي تشيخ على سلم العمر..

حين يصبحُ الدَّمُ مقياساً للمسافةِ بينِ حِصْنَيْنِ
يحق لنا أن نكون مودعين محترفينَ
خاصةً، وأنا لم نفقد كل أصابعنا بعدُ.



قصيدتان

بلا ندم

لو أن في اللحظة مكانا لألم
ولو أن في الزهرات كناية قداس
وعطر فراشة ميتة.
لو أنني لمرة واحدة أتحنس الحياة
لمرة واحدة أمضي بلا التفات
أو أموت بلا ندم
: هكذا .. كما تفعل الكلاب الطيبة!!

بعد لحظات

كل شيء يمكن أن ينتهي
بهذه البساطة العظيمة
بلا دهشة .. وبلا حنين..
بلا كلاب بيضاء تعبر الأحلام
فقط..
انظر إلى المرأة..
إلى العاصفة الصغيرة الصلعاء
إلى القبر المحموم بالرغبات
وفكر قليل
في الجنة التي سقطت بعد لحظات..

هكذا - بسرعة -

وقبل أن تتذكر :

روح تموت في اللحظة المقابلة..



قصائد

- ١

لاشيء يجمعنا
لكنهم يخرجون واحداً واحداً
من سريرى
ولأن العواصف عالية
مارسوا التدريب اليومى لنبيع الأشجار
بينما الممرات تاكل أقدامهم
فى هدوء.

- ٢

أحيانا نقتل
لأن السرير يحتاجُ إلى حرارة

ولأننا موتى
دائما ما نتكلم عن زائر
يذهب بخرافه إلى خزانة النهار
ويشارك الملائكة في توزيع الملابس

٣ - ولأن حرارة الحقول أقرب إلى الأمومة
تركت حيواناتي لحامل المقصات
وذمبت لقيمة
تربت معي

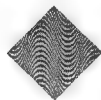
٤ - لم نصرف خلال أيام كثيرة
مايكفى الموتى
حتى يعودوا إلى منازلهم

٥ - الأرواح التي يبدنها في البكاء
أخذت فرصتها مرة أخرى
لأن سائق العربة انتظر ليومين
وعاد بأربعة طيور
أطلقها في الهواء.



الشاعر

إنهم إذ يُطلون من ذكرياتِ القطارِ
 ينظرونَ إلى حقلِ قلبِكَ مزدهراً بالسكاكين،
 كأن لهم رؤية الله عبر الدموع، ويكفى..
 وكان لك البِسْمَةُ
 وانتظارُ الشقاءِ المؤدى إلى آخرِ الروحِ
 والاضطجاعُ على حافةِ المِصْلَةِ
 حيث تُفضى إلى النومِ أحلامُ يَظُنُّكَ
 استيقظتْ في جروحِكَ الأثَمِ
 مَزَقَّتْكَ المراسمُ
 غَنَّتْ على قبرِكَ المِيتاتُ حديثاً
 وارهقك الربُّ بالأسئلةِ



المسروق فضاؤه

(١) فضاء

جهة تنمحي..

تتبعها جهة أخرى

هكذا تفاديه الإحداثيات الأربع

لا فضاء له سواء : امتحان

سوف يسرقُ شارعاً جديداً،

لو استطاع سرقة غيمته المنتظرة

وزأوج بينهما بغير طقوس:

هل يعلنُ الماء القديمُ صحوته

على شتاء « مقهى البستان » ؟

أم يصيرُ من فضائه فضاءً؟..

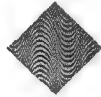
- المشيُ عادةً، مملأً.. كذلك الوقوفُ
- ليس مقهى البستان وجهته..
إننا ما الذي يوجد فيه:
بين رائحة الجوارب وكتب الأرصفتِ؟
بين الوسائد المسكونة بعرق وكوابيس سابقين،
وسرّ الاعتراف تحت وطأة البخورِ

(٢) ذكرى

رائحة البصل المحمر؛ إفق لا يحد الأنفَ
عطور تسير في شوارع المساء
تتقشر عنها : نساءً يحملن تعباً؟
ياه .. إنه الخميسُ
إننا ما الذي يسرق فرحة الرصيف بالبنات؟

(٣) يتجمد الوهمُ

ثم نافذة :
هل نائما كعادته يكون؟
: يحلقُ أشياء لا رغبة له فيها
عن غرفة لا وجود لها
: يحرقُ شوارع سرقة من فضاء
كان اسمه عبلة؟



قصيدتان

خيانة : أستطيع، بعد موتك، أن أقدرُ جلالهُ

اللغة وحيدةٌ - مثلي

هكذا أستطيع أن أريدَ لنفسي - بعد موتك

هكذا أتمكن من فرض روي على الأغنية التي تنسربُ

في بطنٍ من جسدي العابثِ

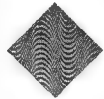
أظن - هكذا - أنني أستطيع اختصار الزوائد المتعبة

والفراغات الكثيرة

وأخلصُ للشئ الذي تخونه اللغةُ

مثلما أخونك - تماماً

واحدةٌ وواحدةٌ: انزلق الرجل من صنوبر الماء الساخن عارياً
بينما أكَتِ المرأة جلستها فوق إناء الماء الذي يغطي
السجادة للبللة بينهما
والرائحة التي خرجت لتوها من الحمام
صوت واهور الجاز وهو ياكل العدم ويتمسك البهيراتِ
الصغيرة التي تملا الجسد.
صوت الواهور الذي ينادى شيئاً خفياً في ظلام الأبدية.
والمرأة لم تعد إلى أحزانها من فراغ:
المرأة عرقت ما يدور في الغرفة المغلقة
وأدركت هواجس السرير الذي يئن من الوحدة
لأنها واحدة ليس لها ثائر
لكنها - بيديها - فرقت رغبة الماء الذي يغطي،
وأحكمت فلق الإناء
بينما ظل الرجل ينزلق من صنوبر الماء الساخن عارياً ووحيداً.



قصائد قصيرة

١ -

هذا الصباح
قرر - سرّاً - أن ينقل بيته
قبل أن تقتله الريح
التي تهاجمه كل مساء.

٢ -

في طريقه
- تمام العاشرة صباحاً -
يموت خلقٌ
ويولد آخرون
لكنه لا يرى أحداً.

-
- ٣- السيدة الجميلة
التي لم أتم في فراشها بعدُ
تخشى الله
فقط..!
- ٤- في شارع المغربين
ياكل،
يشرب،
وينام وحيداً
حتى ينضج.
- ٥- ادفع الباب
جميع ما اعتنته في انتظاري..
- ٦- أن تغمض عينيك
تسمع
بدء خلخة الموت للجسد
- ٧- هناك حيث كانت تأتي
الروح معلقة على غبار الجسد.
-

٨- جلستُ إلى نفسي

أسندت ظهري للفراغ

مثل كل شيء

٩- لا شيء في انتظاري

ولا أثر - حتى - لقدمي

جسناً

هذا وطني.

١٠- تريث يا صديقي

قبل أن تصعد بقدميك إلى قلبي

وتقبلني قبلة الوداع.

١١- شارع المبتديان

ضحك كثيراً

هذا الصباح

انتهك حرمة الحلم

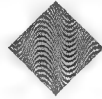
كنت أخطر

ويمحو.



دائماً

المعجوز القبيح
 كل صباح
 تكس السنوات الفاسدة عند العتبة
 وتشكر الرب الطيب .
 بكبرياء ترحب بالشمس
 وتلك عمرها المرير
 في حديقة المنزل
 التي هي أيضاً مقبرة العائلة
 سوف ترفو عيون موتاهها
 قبل الإفطار
 وتتكرر في ركنها القديم
 كبغلة
 حين يغلها النعاس
 وتشيع أن المطرة ستهدل اليوم
 لتخبز لها سنوات آخر .



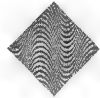
من قصيدة: هواء توقف أمام البيت

أضع فى غرفتى كل ما أحتاج
صوراً لأصدقاء قدامى، كتباً قليلة على المخدة، وأصواتاً أخرجها من الدولاب
وأتحاور معها.

ومن الغرفة ألتصص على الفتاة الصغيرة - خلف منزلنا
اسقط رغبتي على أردافها وانحناءة ظهرها، أفعل أشياء عديدة. ابصق على
البلاط وأرمى السجائر مشتعلة وأصاب باكتئابيات حادة.
أكتب كلاماً تافها وأخبئه تحت الكليم، وعندما ينادى على صديق ما أياً كان
ترتيبه فى قائمة محبتي، أذهب معه. أضحك كثيراً وأعود بعد يوم أو فى آخر
الليل مشدوداً بحنين آخر إلى غرفتى.

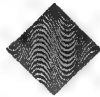
الآن لا أحب أن أدفن وحدي هنا، أود أن أموت وسط الصنخب والحياة
المثلثة. أو أن يتحرك الهواء فى رئتي وأن تسقط الأضواء القوية على عيني
وأن أتمد فى العراء فى حديقة مثلاً. لماذا لا أدفن فى الحديقة؟ هل لأن
الرائحة القوية لموتى ستصيب البشر بالاكئاب؟ هل لأن الحركة ضد
السكون؟

هل لأن الروح الذاهبة بعيداً عن جثتها لن تتحسس الأعشاب المبلولة؟



الآوقات العصبية

أحياناً، فى الآوقات العصبية
 اتطلع إلى صورتي فى المرآة
 وأقوم بتعبيرات حركية تجسد هذا الشعور أو ذاك
 والذي ربما يكون بشر ما قبل التاريخ قد أغفلوا تسميته
 مع بداية عصر الكتابة... فانطوت صفحاته
 مع الديناميكيات المنقرضة تحت طبقات كثيفة من عصور الجليد..
 أحياناً أترك البيت لأيام عديدة
 فى زيارة لاماكن أثرية، عتيقة وخاوية
 لها رائحة الكلوروفورم..
 أو مزينة بعرق المارة، بحيث لايمكن لأحد أن يرانى..
 فلأجمع تعبيرات الوجوه الأخرى وأيسقها فى اليوم خاص...
 أرتجل الحاناً وأنساها فى اللحظة التالية..
 تختلط كل الذكريات فى رأسى كلعاب الكلاب الضالة.

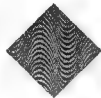


الجنود

إلى خليل حارثي

لَمَنْ كُنْتَ أَعَدَدْتَ شَأِيًا،
 وصباحاً وجنداً
 وأغنيةً من نزيّف؟
 لمن كُنْتَ تَخْضِرُ كُلَّ صَبَاحٍ كَجَنَاتِ عَدْنٍ
 لتتَنَزَّفَ عمراً بحجم الدَّوَارِ
 وتُفَيِّحَ السَّيُوفَ
 وتُزْدِرِدَ الحُزْنَ مِثْلَ الشِّتَاءِ
 وترمَحَ في قَمَقَرٍ ضَيْقٍ؟
 لمن صَاحِبِي
 كُنْتَ تَسْتَبْدِلُ الْجِرْحَ بِالْجِرْحِ
 والصمت بالصمت، كُلَّ المَرَاثِي

بورء فسبح
لئصء للنور مئل الفراء
وسقط.. سقط..
مئل الخرف
لمن؟
للحببة أم للعصافير أم للذئ لا يءى؟
الحببة لن تحمل الورد آانية للمحب
العصافير لن تعزف الصبح
لن تسكب الملح فوق الشواطئ
هل بالذئ لا يءى افتتنت؟
الجنود.. الجنود
للجنود، تعبئ
الجنود بساطٍ سيسحبنا من
حصار الخرائط
من حضن زوجائنا، من معانقة
الرب، من كل شئ،
لئتنثرنا وطاناً من جماعم
معزوفة من حفيف



أبو العلاء المعري

ذلك الأعمى خفيفُ نبأه
 أن بلَّ الرقيق يجلو ظمأه
 خبأ الأشواق في جلبابه
 انظروا أي عذاب
 ، خبأه ،
 واصطفى من كائنات في الظلام اثنين جاءاه بشيء
 ، ضوؤه ،
 وعُلّاني
 ، فالأمانى عذاب
 وحشا الروح يعانى ... صدأه
 ما أجابه، ولا علله ... واحد
 ، واسترقاه ملجأه
 مضيقاً
 ، في خلسة من حاله
 سيّجأه بهواء ... أدفأه
 انظروا المعتل في وحدته ... يصنع شيئاً هيأه



درج

(يحتمون من الريح بأرواحنا)

بينما كانت تغنى

ربما شجرٌ يسيجُها

وانهارَ تشقُّ جوارحي

وقفتُ على نهرٍ وغنّتُ

ثم راحته، فاختفى نهرٌ

سأختبر الحنينَ

وانتمى لجراح من عبروا،

القوافل لا تمل من الزمانِ

وليس يصعدُ للسماءِ سوى امرئٍ ثملٍ

ترى .. هل يدخل الفردوسَ متشجاً بنشوةٍ عابرةٍ

أم صاعداً يرث الفضاء، وهابطاً

ملكاً التى وهبته خارطةٌ لصيوتها

فى انتظار عودة المكتبة

الدرس والمناقشة . وإلى جوار هذا كله كانت توجد قاعات الكتب الضخمة التى تحتوى على مئات الألوف من «اللفافات» البردية المكتوبة فى كافة العلوم والفنون . ولم يبق من هذا الصرح الضخم فى الإسكندرية الآن سوى «السرابيوم» وهو ملحق للمكتبة .

فى المعامل وفى قاعات المناقشة ازدهرت عبقريات مئات من الفلاسفة والعلماء والفنانين . فقد كانت الإسكندرية فى ذلك الوقت هى أعظم مدن الكوكب . وكانت المكتبة هى عقل المدينة وجدها ونورها . وكان يقطن المدينة المقدونيون والرومان والإغريق وكان يأتى إليها زوار من

وهو المعبد المخصص عند الإغريق للآلهات تسع تسمى ميوزات (Muses) وهى الهات لكل ما يتعلق بالعلوم والفنون والآداب ، بل كانت المكتبة بحق أول مركز للبحوث العلمية فى العالم . وبعد أن تحطمت المكتبة على أيدي أعداء المعرفة وملوك الظلام ، انتظرت البشرية حوالى خمسة عشر قرناً حتى تتكرر التجربة وحتى تنشأ المعامل العلمية من جديد .

كانت المكتبة تحتوى على عشر قاعات كبيرة للأبحاث العلمية ، كل منها مخصص لدراسة معينة ، وكانت تحتوى على معالِم للتشريح وحدائق للصيوانات والنباتات . وكانت المعامل محاطة بقاعات

فى الليالى المظلمة يلتقد البدر ، وفى ظلام التخلف والزدة تفتقد الاستنارة . ولم يمر بمصر عصر ازدهرت فيه الاستنارة والاستنارة فيه العلوم والفنون كما حدث فى العصر الذى شهد وجود مكتبة الإسكندرية.

أنشأ المكتبة بطليموس فيلادلفوس Ptolemy Philadelphus ، أكبر أبناء بطليموس الأول ، حوالى عام ٣٠٠ قبل الميلاد ، واستمرت المكتبة فى العمل والعطاء بعد ذلك لمدة حوالى سبع قرون .

لم تكن مكتبة الإسكندرية مجرد مكتبة ، فقد كانت فى الحقيقة ما يطلق عليه اسم ميوزيوم (Museum)

الدوية وإفريقيا السوداء والهند والتجار اليهود . وكان الجميع يعيشون كما أوصاهم الإسكندر الأكبر في ظل حضارة تشجع احترام الثقافات الأخرى وتؤمن بالتفتح للتقدم الحضارى .

دعم ملوك البطالمة المكتبة والعلم ولأن كل ملقاتهم ، وهو شيء كان - ولا زال - نادر الصدوت بين الملوك والقيادة . وكانت المراكب التي تمر بالإسكندرية تفتش بدقة ، ليس لنهب الذهب والشروات أو البحث عن المهربات ، إنما لاستعارة ما عليها من مخطوطات ثم نسخها بسرعة وإعادة تصحيحها .

في عصر بطليموس الثالث مثلاً ، استعمرت المكتبة النسخ الأصلية لمسرحيات سوفوكليس Aeschylus واسكيلكيس Sophocles ووريديس Euripides من اليونان مع ترك رهينة ضمنية . ولم يستطيع بطليموس مقاومة الإغراء فاحتفظ بالمسرحيات واستغنى عن الرهينة واكتفى بإعادة منسوخات من المسرحيات .

عاش في المكتبة ودرس فيها أيضا آلاف من العلماء والباحث الذين درسوا «الكرن» Cosmos (وهي كلمة إفريقية تعنى النظام وعكسها

أى الفوضى) وكان أساس Chios دراساتهم مبنيا على أن كل ما فى الكون يسير بنظام معين مترابط قابل للدراسة والتحليل.

عاش فى المكتبة منذ ٢٢٠٠ عام وأدارها إيرطوسثينيس العظيم Eratosthenes الذى تمكن بدقة ملاحظاته أن يثبت أن الأرض كروية وأن يقيس محيطها ونصف قطرها . وكان زبلاء إيرطوسثينيس يطلقون عليه اسم «بيتا» (ثانى حرف الهجاء فى لغات عديدة) لأنه فى زعمهم الرجل الثانى فى كل فرع العلم والأدب . ولكن إيرطوسثينيس كان بلا شك الرجل الأول الذى حدد مقاييس الكرة الأرضية.

قرأ هذا العبقري العظيم فى إحدى ملفات البردى أن الشمس فى ظهر يوم ٢١ يونيو من كل عام تتعامد على مدينة سيين Syene (أسوان الآن) بجوار الشلال الأول للنيل . وأن المسلات فى هذا الوقت تصبح لا ظل لها ، وأنه ممكن فى هذه اللحظة ، وفى هذه اللحظة فقط من كل عام ، رؤية انعكاس قرص الشمس على سطح المياه فى الآبار العميقة.

وضع إيرطوسثينيس عصا رأسية فى نفس الوقت فى

الإسكندرية ووجد للعصا ظلا . وتعجب العالم العبقري فإن أشعة الشمس - لبعدها - تسقط متوازية على سطح الأرض . فإذا كانت الأرض مسطحة ، فلابد للأشياء الرأسية جميعا أن تكون لها نفس الزاوية من أشعة الشمس فى كل وقت وفى كل مكان . وهكذا استنتج إيرطوسثينيس أن الأرض كروية .

ولم يكن العالم العبقري بذلك بل تمكن بقياس زاوية سقوط أشعة الشمس على العصا الرأسية فى الإسكندرية فى ٢١ يونيو ظهرا (٧ درجات) وقياس المسافة بين أسوان والإسكندرية (حسالى ٨٠٠ كيلومتر) ، من أن يثبت أن محيط الأرض حوالى ٤٠,٠٠٠ كيلومتر ($800 \times \frac{11}{7}$) . وهو رقم لا يختلف إلا بنسبة ضئيلة عن أدق الحسابات الحديثة.

وهكذا بلوات بسيطة ، وبحب شديد للحقيقة ، تمكن إيرطوسثينيس من قياس محيط الأرض قبل الميلاد بمائتي عام بل تنبأ بأن الرحلات فى المستقبل سوف تسافر غربا من أوروبا إلى الهند .

درس وعمل فى المكتبة أيضا إقليدس أبو الهندسة الإقليدية ، وهو الذى وضع

اسس العلم الذى اثار روح البحث والتساؤل فى كبلر ونيوتن واينشتاين Kepler, Newton and Einstein. وكما قال شامرنا المرحوم فتحى سعيد للملك الذى امره ان يعلمه الشعر «إلا الشعر يا مولاي» ، قال إقليدس للملك الذى طلب منه أن يعلمه الهندسة «مولاي .. لا يوجد طريق ملكى للهندسة».

درس ويحث فى المكتبة ايضا ديونيسيوس Dionysius ابر الفرويات الذى حلل الكلام الى مكونات ، وكتب اول دراسات فى فقه اللغة . وكان ما فعله ديونيسيوس للغة مثل ما فعله إقليدس للهندسة. ودرس كتابات ديونيسيوس بعده آلاف العلماء منذ هذا الوقت حتى وصلنا إلى ناعوم تشومسكى Noam Chomsky وزملائه.

كما عاش ايضا فى المكتبة هيروفيلس Hierophiles عالِم الفسيولوجيا (علم وظائف الأعضاء)، كان العالم قبل هيروفيلس يعتقد أن القلب هو مكان النوى والمعرفة، فصمخ هيروفيلس هذا المفهوم وأثبت أن المخ وليس القلب هو مكان العواطف والنوى والمعرفة.

ولخترع فى معامل المكتبة «الطنبوره» الذى مازال يستعمل حتى الآن فى الزراعة فى مصر. اخترع هذا الجهاز أرشيميدس Archimedes اقدم المهندسين العظماء . وهو العالم الذى اكتشف طريقة تمييز الذهب باستعمال الكثافة النوعية والذى يحكى عنه أنه صاح فى الحمام «وجدتها Eureka» عندما برقت الفكرة فى ذهنه.

لم يكن كوبرنيكس Copernicus هو أول من قال أن الأرض ليست مركز الكون ، بل هى كوكب من كواكب الشمس . فقد سبقه إلى ذلك أريستارخوس Aristarchus of Samos الذى عمل فى مكتبة الإسكندرية والذى سبق كوبرنيكس فى اكتشافه بحوالى عشرين قرناً .

وهكذا كانت المكتبة منارة للعلم والأدب والفن، جمع فيها تراث العالم من الكتب ، ويكفى أن نتذكر أن «العهد القديم» الذى نتداوله الآن ، قد حفظته لنا هذه المكتبة بترجمتها له ، كما ازدهرت أيضاً هذه العبقريات العلمية التى وضعت الكثير من الأسس التى مازلنا نبني عليها حتى الآن .

ثم جاءت عصور الظلام .

كانت آخر العلماء العظماء فى تلك النارة الحضارية المبهرة هى هيباشيا Hypatia . ولدت هذه العالمة حوالى عام ٣٧٠ ميلادية ونبغت وتفوقت فى الرياضيات والفلك . وكانت الإسكندرية فى ذلك الوقت قد بدأت تلاقى الأمرين تحت سطوة الحكام الرومان ومعهم قادة الكنيسة ، كانت كراهية سيريل Cyril (كيراس) بابا الإسكندرية فى ذلك الوقت لهيباشيا شديدة، فقد كانت هذه السيدة رمزاً لحرية العقل والاستتارة. وهكذا أطلق سيريل الدماء على هيباشيا فانتزعوها من عريتها ومزقوا ملابسها ومزقوا لحمها أيضاً.

وسقطت المكتبة بعد ذلك صريعة تحت اقدام قوى الشر والظلام. وخساع أغلب ما جمع فيها من مخطوطات يكفى أن نذكر منها مائة وثلاثة وعشرين مسرحية لسوفوكليس Sophocles لم يبق منها للبشرية سوى سبعة.

وهكذا انهارت منارة الحضارة والعلم واحتاج العالم أن ينتظر خمسة عشر قرناً حتى تتكرر هذه التجربة الغريبة فى تاريخ البشرية.

سمير هبنا صادق

بعد طول غياب .. وحضور!

من أعمال مسرحية.. اخرها «بعد طول غياب»، التي تثبت بها حضورها من جديد، بعد أن قُدم لها العرض المسرحي المتميز مدوندراما «ثمن الخربة» في افتتاح قاعة عبد الرحيم الزرقاني بالمسرح القومي عام ١٩٩٠، بطولة الفنانة «مديحة حمدي» التي تألفت في أداؤها آنذاك، ومن إخراج الفنان التشكيلي النحات زوسر مرقوق.

«بعد طول غياب».. عرض تشارك فيه المؤلفة نفسها والمخرج ذاته، ومعهما فنانة متألقة هي «نادية رشاد»، واللذان الموهوب أشرف عبد الغفور. وتقدم هذه التجربة فوق

إحدى روايات الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس للمسرح. ثم تجارب فتحية العسال المتتالية، التي تتحدث فيها عن مشاغل المرأة وقضاياها.

بداية من مسرحية «المرجيحة» التي قدمتها الثقافة الجماهيرية، ثم إحدى فرق مسارح التلفزيون، وقدم المسرح الحديث مسرحية «بسلا اقنعة» لنفس الكاتبة من إخراج عادل هاشم في أوائل الثمانينيات، وصولاً إلى آخر إنتاجها المسرحي..

«سجن النساء»

من بين هذه المحاولات المسرحية الجادة ما سطرته ليلي عبد الباسط

مسرحنا غير معتاد على أن تطرق أبوابه الأيدي الناعمة. في هذه الأيام تفتح أبوابه على مصراعيها كاتبات مسرحيات يحاولن أن يثبتن بالدليل القاطع انهن قادرات على الإبداع، وأن أقلامهن لا تقل مهارة وموهبة عن أقلام الكتاب المسرحيين الرجال.

فلماذا عدنا بالتاريخ للوراء فنسجد أن بدايات هذه المحاولات في الكتابة المسرحية النسائية يعود إلى الستينيات. من بينها محاولة الكاتبة جاذبية صديقي التي ألقت نصا مسرحيا قدمه المسرح القومي، والكاتبة أمينة الصاوي التي أعدت

خشبة المسرح القومي ليشاهدها
النظاره بالقرب من الممثلين فوق
الخشبة.

افتتح المسرح القومي بهذا العمل
مهرجانه المسرحي الصغير بعد أن
احتفل مع المبدعين والمكرمين من
رجال المسرح وفنانيه بيوم المسرح
المصري، و(بعد طول غياب)
مسرحية تؤكد ذات «التيمة» التي
تعد الموضوع الرئيسي للكتابة ليلي
عبد الباسط؛ بداية «بثمن الغربة»
التي كتبتها في عام ١٩٦٦ مرورا
بمسرحيتها هذه، وصولاً إلى «موال
العشق والغربة»، فموضوع الغربة
يربط بين هذه الأعمال الثلاثة ويعتبر
الحرك الدرامي الجوهري فيها، ترى
الكتابة أننا نحيا حالة من الاغتراب
في بلادنا تصل إلى أكثر من ربع
قرن من الزمان، وليس المظهر
الوحيد لهذه الحالة هو سفر شبابتنا
إلى دول الخليج وغيرها بحثاً عن
لقمة العيش، بل هي أيضاً حالة
أولئك الذين يشعرون بالاغتراب هم
في بلادهم ولم يهجروها أو يتركوها
بعد:

وفي مسرحية «بعد طول
غياب» نتحدث الكتابة عن عودة

الزوج «عبد» لزوجته «نهي». وتكون
نقطة الارتكاز الدرامي للمسرحية
هي رؤية الزوجة لزوجها بعد العودة.
فهي امرأة يمزقها الشوق والانتظار،
وهو زوج تغرب في كيانه كل ما
كان حميميا وصانقا، فتحول هذا
الكيان إلى آلة حاسبة، تصب
وتحصى من أجل الاستمرار في
الغياب والضيق المستمرين اللذين
فرضهما عليه «موديل» حياتي
أضفى صعبا تغييره أو الاستغناء
عنه إلا وهو الاستسلام لآلية المال،
التي شكلت هذا الكيان ونسجته.
لذلك لا يصغي الزوج لصوت الزوجة
وهي تنبأ بالكارثة التي ستقع لا
مصالاة، والزوج غير مكترث بها أو
بأسرته، ويزداد تصميمه لاستكمال
مسيرته الطامحة لتحقيق المزيد من
الشهرة والمال... في هذا الوقت يتم
القبض على ابنتهما الذي وقع في
برائن المخدرات، فيقف الأب/ الزوج
مشدوها جامدا متسانلا عما حدث
وتنتهي المسرحية بإصرار الزوجة
على إنقاذ ابنها، والبقاء معه لأنه في
حاجة إليها، تاركة زوجها وحيدا مع
أشياءه وهداياه ومشاريعه وأمواله.

ينتمي مسرح ليلي عبد الباسط
إلى المسرح التهريضي الناقد.

وهو مسرح يعتمد على الحوار
اللاذع، القائم على طرح التساؤلات
التسبانية، والإجابات التفسيرية
المباشرة بهدف الوصول إلى حلول،
أو على أقل تقدير التفكير فيما نحن
فيه، وما سوف نقدم على فعله!

ليلي عبد الباسط مهمة بهموم
جيلها الذي تشعر بضياعه بعد
وتوعه في تناقض أساسي: ما بين
الإيمان بمجتمع كان يحلم بتحقيق
نموذج الأفضل ومجتمع لم يعد
يتبع لهذا الجيل تحقيق طموحاته
وأماله الذي كان يسعى إليها،
مجتمع طافح بكثير من الأزمات
الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.
وتطرح المولفة في «بعد طول
غياب» تساؤلاً هاما: إلى متى
سيستمر الوضع على ما هو عليه؟!

وعلى الرغم من أن مسرح ليلي
عبد الباسط يضع القضية الإنسانية
المشتركة نصب عينيه، وهي مشكلة
«الغربة»، إلا أن هذا العمل الأخير
يتمركز خطه الدرامي في تناول
المؤلفة لشخصية الزوجة «نهي»
وتحليلها تحليلا سيكولوجيا مركبا،
ليس بإمكان كاتب مسرحي التمكن
من هذا التحليل، بهذا القدر من

الصدق والدقة؛ وإذ ذلك فهو مسرح نسائي على مستوى الصرفة المسرحية، على أن يلبي عبد الباسط في أعمالها السابقة تؤكد على النغمة النقدية الاجتماعية الساخرة من بعض الأوضاع المتردية داخل مجتمعنا المصري، وثبتت في معظم أعمالها أنها كاتبة مسرحية ذات حس راقٍ وساخر في أن واحد ومن أهم أعمالها = (ورق ورق) = (تمام يا أفنديم) (سهره العمر) و (أرض شريف) و (فلوس فلوس) و (مفجوع رغم أنه)

(بعد طول غياب) هو العمل الثاني الذي يفرجه زيسر مرزوق لمؤلفه، وتتميز رؤية المخرج بطابعها التشكيلي، فهو يعنى قبل كل شيء بالإطار العام من خلال الديكور والملابس والمعمار والإضاءة والمهيمات المسرحية (قطع الإكسسوار)، ويشعر كل منذ البداية - كمتفرج - أنه قد وضعك في أتون التجربة المسرحية المشاهدة، ولا يجعلك تقادراً على الفكاه من مصيبتها، تُخلنا المسرحية في عالم (نهي وعبد) أي في غرفتهما، فنقترب أكثر من أنفسهما، ونسمع بوضوح دقات قلبيهما ونبضاتهما)

أو نشعر بها قبل أن نتكلم أزمتها ومأساتها،

يتعامل زيسر مرزوق مع غرفة الهتلين باعتبارها كتلة أقرب ما تكون إلى السجن منها إلى الغرفة بمقاييسها «العادية»، وفيها نشعر بهوائها هذه الغرفة التي تحيط بنا نظارة ومثلين، نحن لسنا ببعيدين عنها، نجلس بجوار الأبطال، فنراهم عن قرب، وفكرة التلاحم هذه ليست جديدة، وقد استغلها المخرج نفسه بمسرحيته «ليش يا عيش» التي قدمها (مسرح تحت ١٨ سنة) -

إحدى الفرق التابعة لقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية، كما استوحى من قبل هذا الفرقة المسرحية البولندية عندما قدمت «فاوست» فوق خشبة المسرح الحديث بمهرجان المسرح الدولي التجريبي في شهر سبتمبر عام ١٩٩٢، وقدمها عن وعي بالوظيفة والهدف - المخرج الألماني بيتر شتاين عندما أخرج «الأورستيا» لإيسخيلوس منذ سنوات فوق خشبات المسارح العالية، إن فإن فكرة تحقيق التواصل والتلاحم بين قطبي العرض المسرحي - نصاً وتمثيلاً وسينوغرافية من جانب،

والنظارة فوق أرض مسرحية مشتركة متصلة هي خشبة المسرح من الجانب الآخر - هي فكرة قديمة قدم المسرح ذاته، فهل نجحت هذه الفكرة في تحقيق هذه الحميمة وذلك التلاحم المقصود؟! في ظني أن الفكرة نجحت على المستوى الشكلي، لكن نجاحاً من هذا القبيل سبب للعرض المسرحي مشكلات جديدة، هي القضاء على المسافة المادية والنفسية مع الواقعة على الحدود ما بين النظارة وبين ما تراه؛ هذا البعد غير المرئي والملموس في أن واحد، بمقدوره أن يضع المتفرج في موقف التماثل والمفكر فيما يراه على أحسن الأحوال، فيتخذ منه موقفاً أو يقبله بعلاته وفي رأيي أن المخرج لم يدخلنا في عالم أبطاله - رغم أننا متواجدون معهم - بل ومسجونون في سجنهما، هذه ملاحظة جوهرية مسّت العرض في مقتل فضعنا وضاع كثير من تأملاتنا فيما نشاهده!!

استعتمد لغة المخرج على الاستخدامات التشكيلية في تكوين الديكور الأساسي وبناؤه، ألا وهي غرفة النوم المكونة من سرير ومائدة صغيرة، وخزانة الملابس ونوافذ

وصور للولاد تستحيل في فترة التوتير الدرامي إلى مرایا مشروخة؛ بينما نستعمل إلى (ساريتة الشرطية) في خلفية المسرح ننبئنا بالخطر القادم، فنشاهد دلالتها الرمزية عندما تتحرك في خلفية المسرح، فالصوایط المذكورة التي تتغير لتصبح جدران سجننا؛ كل هذه مفردات تشكيلية مستعرض بصمها المسرحية، فأضفت عليه بعداً تشكلياً نادراً ما نشاهده في عروضنا المسرحية.

تقدم هذا العرض باقتدار الفنانة نادية رشاد - التي نراها ممثلة مسرحية افتقدناها طويلاً، خاصة بعد مشاهدتنا للمسلسل التلفزيوني (أرابيسك)، إن سر قوة (نهی) - نادية رشاد - بطلة مسرحيتنا هي أنها تؤدي وتشكل مادة صعبة للممثل، وهي تنتقل داخل دورها بمراحل متباينة تتفاوت فيما بينها، رقة النظرة، شراسة الطبع في مواجهتنا لزوجها بفرقتها:

نهی: اسمع، هو انت فاسكر، الغريب هو اللي يبلى بره بلده يس، إنت ماعشتش الغربة جوه بلدك، مادقتش مראה الغربة وانت قاعد بين أربع حيطان، بنایم على سرير بارد ملج، ومسنولیات بیت وولاد، أبوه مسافر، الغربة عشتش جران، وما

صدقت لقیتك جنی، عایز تتغرب تانی/ ماشیعتش سفر؟

ومع ما يبدو عليه الحوار من طابع مباشر، فهو يحمل داخله قدراً غير ضئيل من «الحقيقة» التي تتعري في تقديمها أمام النظارة، ولا تسعى المؤلفة لإخفائها، مما يجعل هذا المسرح أقرب إلى مسرح «الحقائق». وهو اتجاه من اتجاهات المسرح المعالي اليوم، يبحث عن الحقيقة دون تزويق أو زخرفة، فهو مسرح يهز الأعماق من الداخل، يخرج كل ما يؤرق النظارة، لذلك تنجح المؤلفة في استخدام لغة تتواصل معها الحقيقة الفنية بالمقاييس الحياتية المساوية التي تعاني منها أسر لا يقل عدد أفرادها عن خمسة ملايين مهاجر مصري إلى خارج البلاد بهدف البحث عن لقمة العيش، وفي توحد المؤلفة بشخصية بطلتها (نهی)، نكتشف أنها همشت - في رأيي - شخصية البطل (عبد) - أشرف عبد الغفور - الذي قدم لنا - مع ذلك - شخصيته باقتدار وفهم وحفاظ على إيقاع الشخصيات الممتلئة بصورتها الكاريكاتورية، إنه صورة واقعية لمصري تغرب عن بلده، وعندما يعود أخيراً إليها ليبقى يقبل في أن يرجع إلى أمهولة، إذ أراد أن يواصل ممارسة اللعبة، لعبة دوره

«فأضفى غريباً حتى عن نفسه وبلده»

لذلك كله تصبح هذه المسرحية أيضاً أقرب إلى شكل «المونودراما» منها إلى الحوار الثنائي، وهي بهذا حلقة تتواصل مع حلقات أخرى من سلسلة «المونودرامات» السابقة للمؤلفة.

تثير هذه هذه التجربة المسرحية كثيراً من القضايا الفنية، فهي تجربة جادة وجدت مكاناً لها ليس فقط فوق خشبة مسرحنا القومي العتيق، بل في مسيرة الأعمال المسرحية التي طرحها كاتباتنا المسرحيات؛ فالمسرح القومي يعد نفسه الآن لتقديم عمل مسرحي جديد وهو «سجن العصر» من تأليف الكاتبة المسرحية فتحية العسال من إخراج الفنان عادل هاشم، مما يطرح علينا تساؤلاً هاماً:

هل بدأ «غزو» المسرح النسائي - أعني نصوص المؤلفات المسرحية لتحل محل مسرح المؤلفين المسرحيين في مصر؟!!

هنا، عبد الفتاح

فى ميلاد اوركسترا الهناجر مسار جديد للموسيقى المصرية

للاسف - لحد الازل والاستخفاف
بمقول ممجى الموسيقى وجمهورها
فى بعض الاحيان.

ولا عجب ايضا أن يغيب عن حفل
ميلاد اوركسترا الهناجر بعض
القيادات الموسيقية الرسمية بالرغم
من حضور وزير الثقافة للحفل ولهذا
بالطبع دلالة.

فماذا قدم وما الذى يمكن أن
يقدمه لنا اوركسترا الهناجر
الجديد؟

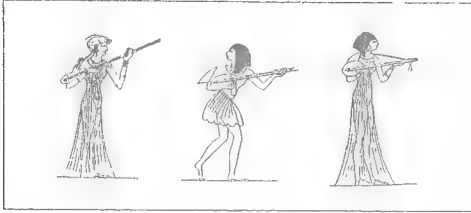
لقد كان فى اختيار مؤلفات
واجب داود الموسيقية لتقديمها فى
حفل ميلاد الاوركسترا اكثر من

طاقات بوسمها تفجير قدرات
الشباب وإثرائها من اجل تعميق
الدور الفعال للثقافة كأداة تغيير
وتوعية. فهل يتحقق هذا؟

لقد اشتدت أزمة الموسيقى
المصرية فى السنوات الأخيرة
وتفاقم الصراعات الجانبية نتيجة
انتهاج سياسات ثقافية أدت إلى
تحجيم طاقات المبدع الموسيقى
المصرى، وخلللة الأجهزة الثقافية
المعنية بالموسيقى وقياداتها المؤثرة،
بالإضافة إلى غياب الحركة النقدية
فى الموسيقى تماماً، مما فتح المجال
لنفع طاقات المبدعين الموسيقيين فى
اتجاهات غير شرعية وصلت -

شعلة توهجت فى مساء الارباء
الثامن عشر من الشهر الماضى
أضأت دروب الحركة الموسيقية
المصرية الملتوية والمظلمة ورسمت
بداية مسار جديد لموسيقانا المصرية
وأضدت جواً مثعباً لتفجير القدرات
الإبداعية للشباب الموسيقى المثقف
بالرغم من حر الصيف الحار
وحرارة الصراعات الموسيقية وغياب
الفقد الموسيقى فى بلادنا.

كان ذلك فى ليلة ميلاد
اوركسترا الهناجر الذى قدم حفله
الاول ضمن سلسلة من الصفلات
الشهرية الدورية التى يزمع تقديمها
لإبداع الفنانين المتميزين ولإستثمار



المصرية خلال السنوات القليلة الماضية.

وقد قدم الأوركسترا لراجح داود مؤلفات ربما كان في اختيارها ترسيخ لبعض القيم الموسيقية والفكر الموسيقي الشاب الجديد:

أول هذه القيم السيطرة الكاملة على تكنيك وحرفية الأساليب المختلفة للتأليف الموسيقي العلمي الجاد والتي ظهرت بوضوح في المقطوعات الأربع الصغيرة للأوركسترا الوترى، وامتازت بمعالجة غير نمطية في إيقاعاتها المركبة والعرجاء أحيانا، والمتغيرة والمتفاعلة دوماً. ثم في توافقاته الموسيقية - هارمونياته - غير التقليدية والانطباعية في معظمها، ثم من تداخل الحانه -

التأليف بالكونسرفتوار وليكمل مشواره الإبداعي حيث كتب مؤلفات عديدة اقتحم بها مجال الموسيقى التصويرية للسينما والتلفزيون منها ثلاثون أغنية لسلسلة «كليلا» ودمنة، للتلفزيون المصري ومنها موسيقى أفلام «البحث عن سيد مرزوق» و«الكيت كات» و«أرض الإسلام» لداود عبد السيد و«الراعي والنساء» لعلى بدرخان و«الفرقانة» لمحمد خان و«الصرخة» لمحمد النجار و«زيارة السيد الرئيس» لمخير راضي والعديد من الأفلام التسجيلية وغيرها، تلك الأفلام التي حصلت وبلا منافسة جوائز الموسيقى في مهرجانات السينما

مغزى فهو أولا المؤلف الموسيقي الشاب الذي يتمتع بموهبة موسيقية واضحة أجمع عليها متذوق الموسيقى وجمهورها المصري قبل متخصصيها ودارسيها ونقادها. وهو المؤلف الذي حصل على حقه في التعليم الموسيقي فقد بدأ دراسته الموسيقية كحازف بيبان في كونسرفتوار القاهرة منذ طفولته وأنهى دراسته للتأليف بالكونسرفتوار على يد المؤلف المعروف جمال عبد الرحيم وأرسلته الدولة في بعثة دراسية لنفسها حيث أنهى أعلى الدراسات في التأليف الموسيقي بأكاديمية فيينا الموسيقية مع استاذ التأليف والمؤلف المعروف كريستيان دافيد وعاد لأرض الوطن ليمارس تدريس

موسيقى بسيط،
يظهر فيه أسلوب نغمة
الباص المتصلة كما
يفعل الأرغول تماما
مع الإيقاع للرتيب
المكرر، بينما يعتمد
التنوع والتفاعل في
الموسيقى أساساً على
ارتجال العازف
الفرد.



بولفونيته - المتنافرة
والعاصرة في
أسلوبها ومساراته
الحنينية المؤثرة ذات
الطابع والشخصية
المميزة، بالإضافة
لامتلاكه ناصية
التوزيع واستخدام
الألوان الصوتية
المختلفة للأوركسترا الوترية.

وقد تداعت أسامي قضايا
الشعريب والتفريب والأصالة
والمعاصرة في التزاوج بين الروح
والشخصية المصرية الأصيلة وبين
وضوح المعاصرة والتأثير العلمي
والثقافي الغربي من خلال رخصته
للغزل والكورن والوترات وفالس
الجميل ذي الطابع النفساني، وفي
مزجه الصوفي للهدى رمز الآلات
للموسيقية في الحضارة العربية
الإسلامية والأرض أهم رموز
الموسيقى في الحضارة الغربية
المسيحية. وكذلك أيضاً من خلال
براعة حسن شرارة عازف الكمان
المعروف في أبسودية الغزل
والفيولينة والأوركسترا حيث استمر
براعته في إضفاء الروح المصرية
بأدائه التميز للحليات وأسلوب

وياءه ماهر، وقد تعتمد المؤلف إن
يحاكي في مقطوعته الطابع
للموسيقى الشعبي المصري ويبرزه
بوضوح، فآلة الغزل أقرب الآلات
للموسيقية لك الناي التي تعتبر
وأحدة من أهم وأقسام الآلات
للموسيقية المصرية الفرعونية
وأكثرها انتشاراً في موسيقانا
وأقربها للوجدان المصري الشعبي.
وقد كتب لها راجح داود في طبقات
منخفضة تشابه صوت الناي
الشجي الجميل، وفي طبقات حادة
ويتكئ معقد تعجز الآلة الشعبية
بإمكاناتها الفظية عن أدائه، وكل
ذلك بحساب وكتابة دقيقة على
خلاف تقاليدنا الموسيقية في
الارتجال الحر. وكانت انتقالاته
للمقامية محسوبة ومحددة في قالب

وقد جاءت تقاسيم راجح داود
للغزل والأوركسترا الوترية لتؤكد
على قيمة الارتجال في موسيقانا
المصرية، فبينما يبدو الأوركسترا
دخيلاً على موسيقانا بمجموعاته
الضخمة التي لا يقابلها تعدد
للتصويوت أو هارمونييات تفي
بمتطلباته وتبرز الاحتياج إليه وتظهر
إمكاناته والوانه الصوتية المختلفة،
يكون الارتجال لصيقاً بموسيقانا
وقد من قيمة الجمالية الأساسية
كما نلاحظ في تبادل التقاسيم بين
عازفي مجموعة التخت العربي
الصغير.

وقد اختار راجح داود آلة
الغزل لتقاسيمه والتي عزفت عليها
العازفة المتميزة إيناس عبد الدائم

الزحلقة المشرقية على أوتار آلة الفيولينه، وهو العازف الذى تدرس على عزف موسيقانا العربية كما تميز فى أدائه للمؤلفات الموسيقية العالمية وحمل عبء تقديم موسيقانا العربية فى مصر والخارج، فكان ذلك أبلغ رد فى الصوار والجدل السقيم السائد حول فرنجة وغربية مؤلفينا الجادين وموسيقانا المصرية المتطورة ولروضى الغث والرقيع من الموسيقى العربية السائدة ودعوى الجهلاء وأنصاف المتعلمين فى التمسك بقيم تراثية يجهلونهم وأدعياء النجومية والإبهار الزائف وديماغوجية «العلم نقىض الموهبة».

وقد تألق حسين صابر فى فانتازيا العود والأرغن والوترات تلك المقطوعة الصوفية العميقة التى قدمت فى ختام الحفل وقد كتبت خصيصاً لليلم «الكيت كات» وحازت القبول الأكبر من الجمهور الذى صفق لها كثيراً، هى دعوة صريحة لعالم الفنان الصوفى بعيداً عن النجومية الخاوية التى يتطلع إليها معظم شباب البديعين الموسيقيين، وعالم الماديات الخائق للخلق والإبداع والمسيطر على حركة الإبداع الموسيقى المصرى، وقد كان

فى تفاعلها ولحنها الشجى المتنابح الذى عزفته الوترية قرب نهايتها وضوح لفكرة المؤلف الداعية للحركة الإيجابية والالتحام المتفائل للحياة فى عالم تسوده تداعيات مابية قاسية.

وقد استطاع أوركسترا الهناجر أن يحقق بعضاً من ذلك بالفعل، فجميع من ساهم بالحفل وهم مجموعة من أمهر عازفى مصر وشبابها المخلصين والحاصلين على أعلى الدرجات العلمية من مصر والخارج، لم يتقاض أحد منهم مليماً واحداً كأجر لهذا الحفل وكانوا جميعاً فى أدائهم المتميز وروحهم الواحدة نموذجاً لشغافى الفنان المثقف الداعى لرسالة التقدم والتطور والتغيير والبحث عن أفاق جديدة لموسيقانا المصرية وحياة أفضل لشعبنا الأصلى.

والعجيب أن هؤلاء الفنانين لا يجدون لهم مكاناً فى الساحة الموسيقية. فأمين د. منيسر نصر الدين ود. سمير صالح عازفا الكمان المتمكنان فنا وعلماً وثقافة، وأين دهيادة صلاح الدين عازفة الفيولا النادرة، وأين

عثمان المهدي عازف الكمان بتعبيراته الموسيقية العميقة التى اشتهر بها؟ وريهام توفيق صالح عازفة الكورنو ذات البريق المتألق يوماً؟ وأين شباب العازفين المصريين الواعين إيهاب زكى وهالة حنا، واشرف هيكل وغيرهم كثيرون لا يجدون مناهجاً صالحاً للخلق والإبداع. هذه الطاقات التى تهدرها الأجهزة المستولة بينما هى مشغولة بالتعاقد مع عازفين روس من الدرجة الثالثة.

ربما لا يكون هذا الحفل معبراً تماماً عن مؤلفات راجح داود الموسيقية فقد جنح المؤلف لاختيار باقة صغيرة من مؤلفاته ذات القوالب الموسيقية البسيطة بعيداً عن التعقيد والتفاعل العميق، وذات الصلابة والبريق الجماهيرى ربما تكون حافزاً ومفجراً لطاقات شباب المبدعين الموسيقيين وأنكون دعوة رقيقة خطوة لجمهور ومحبى الموسيقى من الشباب الذى استقبلها بحفاوة بالغة غير متوقعة. ولكن من المؤكد أنه استطاع بأسلوب حضارى تقديم نماذج من القيم الجمالية لموسيقانا غابت تماماً عن الساحة الموسيقية وبدأ مساراً جديداً فى حركة التأليف الموسيقى المصرى.

ويبقى لمسرح الهناجر مبادرته في تكوين هذا الأوركسترا وبوره الإيجابي الفعّال في إثراء الحركة الثقافية المصرية، وقدرته على الاستمرارية في طرح تجارب وإيجابيات الحركة الموسيقية الجادة والأوعية ومواجهة تصدياتها وسلبياتها التي تتمثل في:

- التأليف للموسيقى الذي غابت عنه خطط النشر والتشجيع والاستثمار الاجتماعي والثقافي بالإضافة إلى غياب قيمة الجمالية الأصيلة وتخلفه الحضاري.

- قيادة الأوركسترا التي تحولت لهواية ونجوميّة خاوية من كل مضمون علمي أو إبداعي خلاّق وأصبحت لمن يستطيع الاستحواذ

والتحكم في عصا السلطنة يعد أن سخرُوا فرق الدولة للموسيقية لمصالحهم الشخصية.

- العزف المتميز وقد رأينا كيف استفاد معظم الشباب الموسيقي الدارس من الأوركسترا السيمفوني بعد أن فشل في تحقيق طموحاته الفنية وبدأ الشباب يبحث عن سبل جديدة لتقديم ونشر إبداعه للموسيقى.

- المسرح الغنائي الذي نطمح لإعادة مجده الذي عرفناه في عشرينيات هذا القرن ولم نستطع العمل على تطويره أو تحديثه.

- الغناء العربي والجماعي الذي تحول إلى بوق دعائي وإيهاب فارغ من أي مضمون اجتماعي أو ثقافي

أو فني وأصبح مثار سخريّة الجميع. - الوعي الموسيقي الثقافي في ظل غياب حركة نقدية موسيقية جادة قادرة على توجيه الحركة الموسيقية والتأثير فيها والعمل على نشر القيم الجمالية الموسيقية لمحبي ومجهوري الموسيقى.

وقد يكون لأوركسترا ومسرح الهناجر دور مسدود لمواجهة تلك التصديات التي أهدرت من أجلها ميزانيات الدولة وعجزت أجهزة الثقافة والإعلام عن استيعابها والتفاعل معها وإكثفه من المؤكد دور هام ومسار جديد نتمنى له النجاح والتقدم والاستمرار.

جيهان داور



رسالة دكتوراه عن شعر الحدادة في مصر

يهدف إلى استنباط قواعد إنتاج الدلالة الكليتين هذه للممارسة الأمر الذي ينفي أية قانونية لتلك القواعد، كهذه التي يتمتع بها النظام اللغوي الأساس المنهجي الثالث يخص طبيعة العمل الشعري التي تمثل إحدى وجهات منهج دراسة الشعر ونقده نصياً .

إن «العمل» الشعري تشكيل فني يمتلك نظاماً قاراً فيه لإنتاج دلالة، وهو، بمعنى من المعاني، تعريف يتضمن تمييزاً ميدانياً بين الملاحظات الدلالية المنتشرة والقارة في عمق العمل، الأمر الذي يحدد اكتشاف النظام النصي بداية بتفكيك التشكيل الفني ذاته إلى عناصره الأرابية :

أما الثاني « النص » فهو نظام ما أسمى «بالإنتاجية » الدلالية هذا الفارق، في بنية التشكيل الفني ذاته وبعد هذا الفارق هو الأساس المنهجي الأول للدراسة أما الأساس الثاني فيفحص تصور الدراسة للنظام النصي، وهو تصور اثني أولاً على أساس توازي النظام النصي مع النظام اللغوي من حيث مستويات الدراسة، وثانياً على ترابط عناصر كل مستوى وأنسجامها؛ وثالثاً تشكل البنية من هذا الانسجام وذلك الترابط . غير أن الأمر في النظام النصي يهدف إلى إقامة قراءات مجردة لضبط كل ممارسة لغوية، بينما، النظام اللغوي

[الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحدادة – دراسة تطبيقية على مجلة «إبداع»] عنوان الدراسة التي حصل بها الباحث محمد فكري الجزاوي على درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى من كلية قسم اللغة العربية بأداب عين شمس.

وقد اتخذت الدراسة من هدفها عنواناً لها، باعتبار الفارق الهام الذي أقره النقد الحديث بين «العمل» وبين «النص» من حيث أن الأول تشكيل فني يستهدف انتهاك أداتية اللغة وإقامتها هدفاً في ذاتها فيما عبّر عنه « جاكوبسون » بالوظيفة الشعرية.

الصوت، والكلمة والجملـة وبناء
نوعية أخرى من العلاقات فيما بين
هذه العناصر، ومن عمليتي التفكير
والبناء هاتين تبدأ الدراسة من بناء
منهجها مقررانياً تراتب مستويات
الدرس اللغوي.

وقد كان للنهر التوليدى
التحويلي دوره فى ملء المساحة
الفارقة بين « العمل » من جهة
ونصه من جهة أخرى، وذلك
بفضل قواعده التصريعية . كما منح
« علم اللغة النصي » منهج الدراسة
بعض إجراءاته، ثم كان لبعض
المعطيات الفلسفية والمعرفية دورها
فى مساهمة بعض المصطلحات
الستقرة وهن مفاهيمها الثابتة
لتتواءم مع خصوصية موضوع
الدراسة . وقد قسم الباحث رسالته
إلى أربعة فصول : الأول : « البنـيات
الإيقاعية » فانطلق فى هذا الفصل
من أن تطور شعرية الحدائـة ينحـو
باتجاه إيقاعية لا تحيل إلى شكل
مجرد وسابق على العمل الشعرى،
إيقاعية : أطلق عليها فى أدبيات
النقد الكلاسيكى « إيقاع النثر »
على أن مسادة الدراسة تضمنت
أعمالاً لم تخل من إيقاع تفعيلى .
وتبنت الدراسة مصطلح « الكتابة »

لترتفع على مصطلحي « النظم
و« الشعر » ومن ثم لتمدن ظاهرتي
حضور للتفعيلة وغيابها فى شعر
الحدائـة .

فانتهى الجزاء إلى أن شاعر
الحدائـة اختبر، فى ضمانـة الإيقاع
التفعيلى، قدرة التشكيل اللغوي
نفسه على خلق إيقاعيته الخاصة
والمفترسة فى صلب الدلالة الكلية
للعمل، وهكذا كانت الحدائـة الشعرية
تنزع، عبر تراكماتها، إلى التخلص
النهائى من التفعيلة ومكوناتها على
السواء.

وصدد الباحث إنجاز هذا
المستوى من الدراسة فى تحول
الإيقاع الشعرى إلى ممارسة
إبداعية كاملة، لاتعتمد فى أى من
أشكالها للمتفككة إلى نموذج مجرد
وسابق على تحققها، ومن ثم فقد
صار الإيقاع إلى أن يكون أحد أبنية
العمل الشعرى الأصيلة، ومكونا
أساسياً من مكونات بنية النصية.

أما الفصل الثانى « البناء
اللغوي »، أنماطه ودلالاته،
فيعتج فى ناتج الحدائـة مع خطاب
اللغة وينحـو إلى تثبيت « اللغة
واستعمالاتها، حتى على المستوى
الفنى، داخل مناطق مؤمنة سلفاً من
مناطق الإنتاجية اللغوية .

ويؤكد الباحث أن رؤية الحدائـة
الشعرية تحدت فى النضال ضد
اللغة الأدائية التى تمت قوبلتها
واستهلاكها بشكل يدل « التقليد »
محل « الإبداع » أيا كان نوع الممارسة
اللغوية : كلاماً أو فكراً أو أدباً .

وقد ابتدأت « الحدائـة
الشعرية »، ممارستها، فى ذلك
الصدد، بالفصل الحاد والعنيف بين
ماهو لغوي وبين ماهو ممارسة لغوية
، وهو زمنى بطبيعته، أى مرتبط
بلحظة زمنية معينة ويكل محتواها
من ظروف بيئة وجنس وثقافة وحتى
سياسة واقتصاد، فتجرت « اللغة »
من سلطة الخطاب الخاص بها ومن
ثم أصبحت منذورة لكافة أنماط
ممارستها إبداعياً.

وفى الفصل الثالث « النص
والبناء النصي » يبدأ منهج
الدراسة فى التطوير، ويبدأ فى
استثمار نواتج الفصلين السابقين،
وقد شغلت التحليلات النقدية معظم
هذا الفصل

أما النتيجة الخاصة بشعر
الحدائـة على المستوى النصي فيرى
الجزء أنها تتمثل فى أن الفارق
بين وبين الكلاسيكيات الشعرية
السابقة هو تحديد مقدار لفسافة

بين العمل الشعري ونصه، والتي تعتمد تماماً في الشعر التقليدي، وتتسع، بدرجة كبيرة، في الشعر الحديث، وإن هذا الاتساع وحده «دال» على اغتناء ذلك الشعر وثراء جمالياته التي تتعدد إلى حد تصير معه مجرد احتمالات، لأن تأكيد احدها فليس بل مكانه إلغاء سواه أو الحد من قدرته على الفعل الدلالي في النص .

الفصل الرابع «الخصائص والخطابات النصية»

وهصدت الدراسة أربعة من مستويات التناص هي المستوى الإفرادي، والمستوى التركيبي والمستوى الأسلوبي والمستوى الجنسي أو النوعي، ثم حددت تقنيات استيعاب هذه المستويات الأربعة في ثلاث تقنيات هي: التوازي والتضمين والتأشير.

وكان من نتائج هذا الفصل أن التناص «واحد من أهم مقومات «الحداثة» وخصائص جماليات نصها، فقد وسع من رؤيتها لتصبح نصاً ذا محمولات فكرية لا تتحصر في مجرد ما هية الشعر ولغته وإنما تتسع لفظ «الذات» الإنسانية والخطابات المشكلة لوعياها.

أما النتائج العامة التي توصل إليها محمد فكري الجزار في دراسته فهي

١. أن مفارقة شعر الحداثة، وإن بدت في كل مستويات بناء نصها، تتكئ أساساً على منظور خاص بها بالنسبة للوظيفة الشعرية، يراها بنية نصية كاملة كموناً سرية في البنية الشكلية للعمل، ومن ثم فالشكلية ليست مجرد وسيلة للدلالة وإنما هي منتجة للدلالة ذاتها

٢. إن الحداثة الشعرية تلتحق أكثر بمفهوم النص الأمر الذي يقطع بينها وبين الشعرية الكلاسيكية التي تقف عند حدود العمل تلتقط بعض ظواهره الشكلية معينة بها تقاليد، لئن أن تتمكن الدلالة الكلية للسماة نصاً من المشاركة في تحديد هذه التقاليد .

٣. الشعرية النصية بهذا المفهوم الدلالي لها من منهج يلتقي ضرورته في شعر الحداثة على وجه الخصوص حيث يتوقف النظام اللغوي عن توجيه التشكيل اللغوي والتحكم فيه ، وتظل للممارسة الإبداعية حريتها المطلقة في هذا الأمر .

٤. إن انقطاع الحداثة الشعرية عن كل ما سواها لم يكن مجرد تأسيس لشعرية جديدة بقدر ما كان تأسيساً لرؤية إلى العالم ووضعية الذات فيه تخرج من إसार السائد والموروث، لتسائله جمالياً وفكرياً وتحقق قطيعتها على أساس من هذه المسألة .

٥. تتطوى شعرية الحداثة على وعي باللفة ليس ناتجاً عن الخطاب العلمي حول اللغة وإنما ناتج ممارسة إبداعية، الأمر الذي بإمكانه تطوير ذلك الخطاب نفسه على ضوء المنهج الشعري وتعديل بعض عناصره خاصة في مستويات التركيب والدلالة .

٦. ربما يدين تطور النقد الأدبي الحديث إلى ظواهر الحداثة الأدبية إلا أن المؤكد أن حدثت الحداثة الشعرية تخرج من خلال إبداعها، بعضاً من المنطلقات الصالحة للاستثمار بهدف بناء منهجية نقدية خاصة لا تقتصر على الممارسة النقدية على الأدب بل تتسع لتبني آليات تحليل الخطاب أي خطاب نوعي يتخذ اللغة وسيلة لظهوره .

عبد الوهاب داود

التراث القبطي تراث لكل المصريين

اختارت (إبداع) هذا التعقيب من بين عشرات الرسائل والمئات التي أرسل أصحابها يهرون من رايهم الإيجابي في عند (التراث القبطي) الذي صدر أول فبراير ١٩٩٤ ويرون أنه سبباً لمرأه اكيدا في الثقافة المصرية والعربية. ويمتاز هذا التعقيب بأنه تجاوز الدح إلى المناقشة والاختلاف ومن هنا كان اختياره للنشر.

«وكان طبيعياً أن تصبح اللغة القبطية هي لغة الكنيسة والشعب بل لغة الدولة أيضاً إذ أصبحت العقود والرسائل الرسمية تكتب باللفنتين اليونانية، والقبطية؛ ولأحظ أن لغة الممثل الأجنبي هي اللغة الأولى، وهي مفروضة بالطبع؛ كذلك يرد في مقال الأستاذ كمال فريد نفسه بصحفة ٨٧: «وقد دخل اللغة القبطية بجميع لهجاتها كلمات أجنبية كثيرة أغلبها يونانية تحت تأثير الحكم البطلمي لمصر... الخ» إلى أن يقول: «.. وهجرة يونانيين إلى مصر

أما عن أهم الملاحظات، فأولها يدور حول ماورد، بصحفة ٨٧ بمقال الأستاذ كمال فريد أستاذ (اللغة القبطية) حيث يقول (واستعار المصريون الأبجدية اليونانية لكتابة لفثهم بها بسبب بساطة طريقة الكتابة اليونانية، وعدد حروفها المحدودة).

ونقول: ليس هذا هو السبب.. وإنما لأنها كانت لغة الممثل الأجنبي الذي يحرص دائماً على فرض لغته على من أحاطهم وتنفيذهم من لفثهم القومية ويؤكد ذلك ما جاء بمقال الأستاذ سليمان نسيم بصحفة ١٠٨ من العدد نفسه؛ حيث يقول:

تحية منى لصندور عدد فبراير ١٩٩٤ من «إبداع» وبه ملف نسيم وقيم يعبران «التراث القبطي تراث لكل المصريين» أو أن أسجل أهم الملاحظات على هوامش بعض مقالات هذا الملف (الكريم) وأتمنى في البداية أن يأتى اليوم – ويكون قريباً – الذي يدرس فيه هذا التراث الوطني القوي لكل المصريين بمراميل التعليم الثلاث الابتدائي – الإعدادي والثانوي بمستويات متدرجة من التوسع .. لكي تعود مصر مرة أخرى إلى نفسها بعد أن ضلت عنها وانفترقت وطال أمد الفراق..

اصطلاحية يعبر
بعضها عن
صوت واحد، أى
أبجدية تتكون من
أربعة وعشرين
حرفاً أساسياً
ويعبر بعضها
عن صوتين أو
ثلاثة ويعبر
بعضها عن
معنى، وازداد
عدد هذه
العلامات حتى
بلغ ما يقرب من
عشرة آلاف
علامة». ونقول:
نعم، ولكن هذه
هى أيضاً حال
اللغة الصينية
حتى يومنا هذا
فهى تضم عشرة
آلاف علامة ولم
يتقل عنها أهلها
ولم يطعموها

بلغة المستعمر إنجليزيةا كان
أو يابانيا؛ وأظنها قد دخلت الأمم
المتحدة بهذه الحال بينما هى أصعب
من الهيروغليفية، وأقل منها جمالاً



أبداع فبراير ١٩٩٤

ويقول الأستاذ كمال فريد
أيضاً فى ص (٨٧) عن اللغة
الهيروغليفية: «هى صور أو نقوش
لكائنات حية أو أشياء أو علامات

ونحن على أبواب القرن الواحد
والعشرين بعد الميلاد سادة حضارة
هذا الزمان من أوروبيين وأمريكان
وغيرهم

وعزوف الأقباط
عن استعمال
بعض الكلمات
المصرية القديمة
للتعبير بها فى
دينهم المسيحى
بسبب سبق
استعمالها فى
الديانات
الوثنية..»

ولستنتج من
هذا القول إن لغة
مصر الحضارة
التى هى
الهيروغليفية،
ضاعت ما بين
المد الدينى
والاستعمار
الاستيطاني؛
فاللغة القبطية
ليست هى
الهيروغليفية التى
يتهاافت على
تعلمها الآن

ولا تحظى بما تحظى به الهيرغليفية من خاصية خلب الباب كل المتحشرين في عصر غزو الفضاء بما تنطوي عليه من كنوز الإلهام المتجدد دائم الإعجاز.

ويقول الأستاذ كمال فريد في الصفحة نفسها: «وكانت اللغة نفسها» الهيرغليفية» قد تطورت بواسطة الشعب المتحدث بها وأطلق عليها الإغريق اسم اللغة الديموطيقية أي الشعبية، ويبنى أن نوضح هنا أن مصر كانت تعيش مرحلة تدهور حضارى فى ظل الاحتلال، لذا لا يمكن القول بأن الذى حدث للغة كان تطوراً ونحن لسنا ضد أن تتطور أية لغة، ولكن عندما تكون لغة معينة هى المفاتيح الفاصلة لكتن حضارى وأثرى ككتن الحضارة الفرعونية، فإن الحفاظ على تلك اللغة بوضعها القديم حتى ولو كانت بدائية هو شرط من أهم شروط الحفاظ على هذا الكتن الإنسانى العظيم.

أما حين يقول الأستاذ كمال فريد فى المقال نفسه: «واعتقد أن الألوان قد أن لتتسلم الدولة المصرية من الكنيسة القبطية راية الاحتفاظ والاعتزاز بها وتدريبها ومعها الشعب المصرى كله»، فهذا يعدل المنطق،

حيث قد أن الألوان بالفعل لتتسلم الدولة الأمانة (بتدريس اللغتين: القبطية - اللغة الفرع ، والهيرغليفية بالمقام الأول بوصفها اللغة الأم.

أما الأستاذ سليمان نسيم، فيقول فى مقاله صفحة (١٠٨): «وإذا بالمصريين يتجهضون بفضل عالمهم الكبير بنتيغوس فى تطوير لغتهم المصرية إلى شكل جديد هو اللغة القبطية التى تعتبر الصورة الأخيرة لتطور اللغة المصرية القديمة» ومن الواضح أن هذا العالم يحمل اسما يونانيا، وهذا يؤكد لنا أن ما حدث لم يكن نجاحا بل تدهوراً أعقب تدهوراً للغة القومية للبلاد التى هى الهيرغليفية.

وفى صفحة (١١٠) يقول الكاتب نفسه: «حقيقة أن الإيجدية القبطية قامت على خمسة وعشرين حرفاً يونانياً لكن هذه الحروف اليونانية هى فى أصلها حروف مصرية قطعت رحلة طويلة من ضفاف النيل إلى الفينيقيين على شاطئ البحر المتوسط ومنهم إلى اليونان ثم عالت مرة أخرى إلينا» ومرة إذا قلنا بأن منطق «بضاعتنا ردت إلينا» منطق مجوج

يستخدمه الآن من يعيشون عائلة على منجزات الحضارة الحديثة يزعم أن أصولها خرجت من ديارهم فيبيريون بذلك قموهم عن النهضة بتارة أخرى يستخدمه من أضعاف لغتهم القومية؛ ليبررو عار ورضوخهم للغة المحتل الأجنبى.

لا .. عفواً لعل فى هذا تهافت لا أظنكم تقصنون .. فعذراً سيدى. وفى الصفحة نفسها يقول: «فكما قدم الفكر المصرى القديم (الفرعونى) تقويماً شاملاً وتقسماً واضحاً للمصول.. قدم الفكر المصرى فى العصر المسيحي حساباً للأعياد وخاصة عيد القيامة وما يرتبط به من فترات الصيام السابقة واللاحقة»، وهذا خلط غير مقبول بين العلم والدين. لأن هناك فرقا بين الإنجاز العلمى والإنجاز الدينى.

وخلافنا هذا بالتأكيد لا يقلل من حقتكم علينا فى أن نشكركم أنتم ومجلة «إبداع» لإتاحتكم تلك الفرصة الرائعة لنا وإقراء المجلة باستنشاق نغمة صدق من بستان التاريخ المظور، ورؤية وضحة نور نامل ألا تتبرم منه أمين طالما تألفت مع الظلام؛ لا سيما تلك التى تحالفت معه أيضاً!

صلاح الدين عبد المحسن

رحيل صاحب (رجل خفى)

رالف إليسون (١٩١٤ - ١٩٩٤)

Ralph ellison

«انا رجل خفى. لا، لست شبحاً مثل تلك الأشباح التى سكنت جوانح إدجار الان بو» ولست احد مخلوقات افلام هوليودكم.

إننى رجل ذو روح. من لحم وعظم، والياف وسوائل. ويل يمكن القول إنى امتلك عقلاً. إننى خفى، هل تفهم، مجرد أن الناس يرفضون أن يرونى. مثل الأجساد التى لا رموس لها، التى تراها أحياناً فى عروض السيرك الجانبية كما لو انى بمرايا من زجاج مشوه، صلب عندما يقتربون منى لا يرون إلا

ما يحيط بى، انفسهم، أو نثاراً من صنع خيالهم. حقاً، إنهم يرون كل شئ وائ شئ إلاى.

لا وليس خفائى هو على وجه الدقة مسألة حابئة بيو كيميائية لبشرتى. إن هذا الخفاء الذى اشير إليه يحدث بسبب ميل غريب لأعين أولئك الذين أحسك بهم. إنه مسألة تركيب أعينهم الداخلية، تلك الأعين التى يرون بها الواقع من خلال عيونهم الفيزيكية. إننى لست أشكو، ولا حتى أحتج. فأحياناً من المفيد ألا ترى، ولو أن ذلك فى معظم الأحيان يفت

فى الأعصاب. وعندئذ أيضاً يرتطم بك دائماً أولئك ذوو النظر الضعيف. أو مرة أخرى، تشك دائماً فيما إذا كنت موجوداً حقيقة. وتتساءل عما إذا لم تكن مجرد شبح فى عقول الآخرين. قل، شخص فى كابوس يحاول النائم أن يدمره بكل ما أوتى من قوة. وعندما تشعر بذلك، تبدأ، بدافع من الشعور بالاستياء، فى الرد على الناس بالارتطام بهم. ودعنى اعترف، إنك تشعر على ذلك النحو فى معظم الأوقات.

وتبرّك الحاحجة إلى أن تقنع نفسك بانك توجد في العالم الواقعي، وإنك جزء من كل الصوت والقلق، وتضرب بقبضتيك وتسب وتقسم أن تجعلهم يرونك. وللاسف فلما تنجح»

تلك كانت بضع فقرات من استهلال رواية «رجل خفي» invisible Man، وليس «الرجل الخفي» الاسم الشائع بين الكتاب العرب، للكاتبة الأفريقية الأمريكية رالف إليليسون Ralph Ellison الذي توفي يوم ١٦ إبريل في سجنه بمدينة نيويورك، عن عمر يناهز ثمانين عاماً.

ويقول ريتشارد ليفونز، في نعيه الذي نشرته صحيفة نيويورك تايمز في اليوم التالي لوفاة، إن رواية إليليسون الجينية «رجل خفي» التي كتبت في سبع سنوات ونشرتها دار راندوم هاوس سنة ١٩٥٢، وهي يوميات يفتل رجل اسود شاب على التمييز العنصري ومعركته ضد بعض الأمريكيين أن يروه بمعنى عن خلفيته الإثنية، التي تفضي بدورها إلى الإذلال وتبكد الوم.

وقد اعتبرت رواية «رجل خفي» واحدة من أهم الأعمال الروائية في القرن العشرين، وقد قراها حتى الآن ملايين القراء، وأثرت على مفكرات الكتاب الشبان وأمتت له مكانة بين أهم كتاب القرن العشرين الأمريكيين.

وقد نُشرت أيضاً على نطاق واسع كتابات إليليسون الأخرى، وتشمل قصصاً قصيرة ومقالات ومراجعات للكتب وأعمالاً نقدية، ومن بينها مجموعة نشرتها راندوم هاوس Random House سنة ١٩٦٤ تحت عنوان «فعلٌ وفعل»، والمجموعة الثانية والأخيرة صدرت في ١٩٨٦، (الذهاب إلى البقاع).

ولكن رالف إليليسون توفي قبل أن تصدر روايته الثانية التي طال انتظارها، وعانى إليليسون نفسه في سبيل كتابتها حتى اللحظة الأخيرة من حياته.

يقول محرره جو فوكس إن الرواية الثانية موجهة. وهي طويلة للغاية. ولكنه لا يعرف اسمها ولا أنها ليست حلقة متممة لروايته الأخرى «رجل خفي». وقد بدأ الرواية في أواخر الخمسينات. وقد

نُمرت كتاباته الأولية في حريق شب في مسكنه بشمال ولاية نيويورك، وكان اثر هذا الحادث مزمناً إلى حد أنه لم يستأنف كتابة الرواية إلا بعد مرور عدة سنوات.

ويقول فوكس إن رالف إليليسون كان قد ابتلع مؤخراً فقط أنه قد سلمنى الكتاب خلال وقت قريب. «وانا اعرف أنه كان يعمل في كتابة الرواية يومياً، ولكنه كان يجد صعوبة فيما كان يسميه «الانتقالات».

ولا يعرف فوكس ما إذا كانت الإشارة إلى الانتقالات في أزمنة الرواية أو بين الفقرات الزمنية التي كتبت فيها والتي امتدت ثلاثين عاماً.

وقد حققت «رجل خفي» نجاحاً فورياً رفعت المؤلف الجديد إلى مكانة الكتاب الكبار. واحتلت مكاناً في قائمة الكتب الأوسع انتشاراً لمدة ١٦ أسبوعاً، وطُبعت منها، منذ إصدار طبعتها الأولى، ملايين النسخ في عدة طبعات. وتعتمد من الكتب الأساسية لأعمال الرواية الأمريكية التي تدرس في المدارس والجامعات.

وتحكي الرواية قصة شاب اسود مثالي لا يحمل اسماً يشب في

مجتمع يفصل بين البيض والسود في الجنوب، يدرس في كلية خاصة بالسود وينتقل إلى نيويورك حيث يعمل بقضايا الحقوق المدنية ليتحول، وسط اللبس والعنف، إلى الخفاء. يقول «ليونز» Lyons إن مئات آلاف القراء شعروا بالخز من عاطفة السطور الاستهلاكية الجياشة المباشرة: -

«أنا رجل خفي. لا، لست شبحاً مثل تلك الأشباح التي سكنت جوانح إيجار الان بو، ولست أحد مخلوقات افلام هوليوودكم. اننى رجل ذو روح، من لحم وعظم، والياف وسوائل - بل يمكن القول إنى امتلك عقلاً. إننى خفى، هل تفهم، مجرد أن الناس يرفضون أن يرونى.»

وبعد ذلك بـ ٥٧٢ صفحة يتحول الراوى مجهول الاسم إلى ناطق باسم جميع الأجناس عندما يسأل في آخر سطر في الكتاب: «من ذا الذى يعترف أننى اتحدث باسمكم على ذبذبات أقل انخفاضا؟»

ولد رالف والدو إليسون سنة ١٩١٤ فى مدينة أوكلاهوما وقد درس ليصبح موسيقياً. وقد تخصص فى علوم الموسيقى فى معهد تسكيجى، وعندما جاء إلى نيويورك سنة ١٩٣٦، كان يعتزم أن يواصل دراسة الموسيقى وفنّ النحت. ومن بين الوظائف التي قام بها قبل أن يحترف الكتابة، وظيفة عازف بوق - ترومبيت - والذي بدأ يعزف عليه فى سن الثامنة. واشترك فى فريق الموسيقى بمدرسته الثانوية.

ويتحدث إليسون، فى مقابلة هامة أجراها معه الكاتب ريتشارد ستيرن لمجلة شيكاجو الأدبية التي نشرت في شتاء ١٩٦٦، عن ولعه الميكى بالموسيقى، فيحكى أن أمه التي كانت تخدم فى بيوت البيض الموسرين كانت تصل إلى البيت الأشياء التي كانت تلك الأسر تريد التخلص منها، من بينها الكتب القديمة التي وجهته إلى القراءة وتذوق الموسيقى برغم ظروفه التي لم تكن تسمح بذلك.

يقول إليسون:.. أردت أن أصبح مؤلفاً موسيقياً وليس

مؤلف موسيقى الجاز والمدهش أنى أردت أن أؤلف سيمفونيات «فقد كنت أستمع دائماً إلى الموسيقى. ويقدر ما تسعفى الذاكرة، كنت أشعر برغبة فى أن ابدع. ولا أستطيع أن أتذكر متى أردت أول مرة أن أعزف الجاز أو أن أكتب موسيقى كلاسيكية. ولا أستطيع أن أتذكر وقتاً لم أرد فيه أن أعمل شيئاً، سواء كان ذلك راديو من أنبوب واحد صغير أو طاقم كريستال أو لعبى الخاصة. وكان ذلك جزءاً من الحى السكتى الذى قضيت فيه معظم طفولتى. (ويقصد الأحياء التي كانت أمه تخدم فيها واختلاطه وقتئذ بأطفال بعض الأسر البيضاء).

وحتى لايساء فهم هذا الخيل على إنه إنكار لثراث فن أسود محض هو موسيقى الجاز يقول إليسون.. إن ما يساء فهمه غالباً اليوم هو أنه لم يكن هناك دائماً ذلك الفصل بين طموحات موسيقى الجاز ومعايير الموسيقى الكلاسيكية لقد كان الغرض هو أن أتقن كلا التقليديين؛ ففى المدرسة فرضت علينا

الذين علمونا ارتفعوا بالعلم
العسكري إلى مستوى شكل
شعبي، رقصه تقريباً وكان
الجاز روحها.

ريستارد إيليسون قائلاً:
«ومن ناحية أخرى أصبحت
عضواً بفرقة المدرسة الموسيقية
وكنْتُ في الصف الثامن، وكنا
نعزف الموسيقى العسكرية
والمارشات الكلاسيكية ومؤلفات
سيمفونية وافتتاحيات
ومقطعات من الأوبرا وخلافه،
وكنا نؤدى أغنيات دينية
كلاسيكية وروحانيات زنجية، ثم
يقول: «وفي الوقت نفسه كنت
أشعر بنفس التشوق ونفس
المشاعر ونفس الاحتياجات إلى
أشكال أخرى من التماسي
والتحقق التي استطعت أن
أربطها فقط بالموسيقى
الكلاسيكية. وقد سمعتها في
أعمال بيتهوفن وفي أعمال
شومان. وتعودت على أن
أسمعها في فاجنر. إنه بالفعل
مؤلف الشباب، وبصفة خاصة
عضو فرقة موسيقية شاب لديه
الكثير من الأعمال النضالية.
لقد كنت دائماً عازف بوق -

حتى أنه لم يتخلل في
محاولتنا لعزف الموسيقى
الكلاسيكية فحسب، بل في أشكال
النشاطات التي لا ترتبط عادة
به: في السير وفي مباريات كرة
القدم؛ حيث أصبح منذ ذلك
الحين ملحقاً ثابتاً بالوفا. لقد
كُتِب الكثير من دور الجاز في
نوع معيّن من الخطو الجنائزي
الزنجي ونحن نحسّول في
أوكلاهوما إلى تدريب عسكري.

كان هناك عدد كبير من
المحاربين القدماء الزنوج من
الحرب الإسبانية الأمريكية
الذين ولعوا بتعليم الصبية
الأصغر سنّاً أشكالاً معقدة من
التدريب العسكري، وفي
أمسيات الصنف الحارة، كنا
نقضى ساعات بملاعب مدرسة
بريانت Bryant (غطتها الآن أبار
البتريول) نتعلم تنفيذ الأوامر
التي يصبح بها فينّا أساتذة
التدريب المتحمسون.

وعندما ما كنّا نتلفن
الإنساق يتخللها الإحساس
بالجاز ولا يقنع أحد حتى نقص
«السوينج» إن هؤلاء الرجال

الكلاسيات من جميع الجوانب
وإذا رقصت، وإذا شاركت في
الحياة الاجتماعية للشباب، كان
لا مفرّ من الجاز لقد كان يحيط
بك من كلّ مكان. فإذا كنْتُ
موسيقياً تحدثك أصواته
والتكنيكات اللازمة لإصدار هذه
الأصوات.

وفي الواقع، لقد كنا نَعْجب
بفنانين جاز من أمثال وولتر
بيدج وعازف الترومبيت إيكى
لورانس من دون الموسيقيين
المحليين الآخرين لأنهم برغم
عزفهم دائماً مع فرق الجاز، كان
في وسعهم أن يذهبوا إلى أيّ
مسرح ويعزفوا أية نوتات
توضع أمامهم. وأمثال لورانس
وبيدج - وكان هناك كثيرون
منهم - درسوا في الكونسرفتوار
وكانوا يمتلكون خبرة غنية
بالجاز، ومن ثمّ لم يشعروا
بالحاجة ليجزوا خطأ بين
التقليديين.

ومن الفارق بين الجاز
والموسيقى الكلاسيكية يقول رالف
إيليسون: «كان الجاز جزءاً
كبيراً من أسلوب حياتنا كلّ

ترومبت . لذا كنت أستمع دائماً إلى أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين استخدموا أكثر من غيرهم أعلى صوت للالات النحاسية.

ويتحدث رالف إيليسون بالتفصيل وبإطناب عن دراسته وتحصيله للعلوم الموسيقية متغلباً على إكراهاته المادية المتواضعة. ويحكى كيف تتلمذ على يد د. لودفيج هوبسترتاب قائد الأوركسترا الألماني صاحب الفضل في إنشاء أوركسترا أوكلاهوما السيمفوني في نظير قيامه بتعليم نجيل حقيقته ولم يكتف المايسترو بتدريسه الترومبت ولكنه، كما يقول، علمه كل ما كان يتعلق بالموسيقى، ومن بينها التوزيع الموسيقي: -

« لقد كانت معظم هذه الأشياء في ذهني ولكنّه جعلها جميعاً منطقية تماماً، والأفضل من ذلك، أنه علمني كيف التصدي لهذه الأشياء التي كنت انشدتها حتى استطعت أن أستخلص السرّ وأستحوذ عليها. وبدأت أشعر، نعم أنك إذا أردت هذه الأشياء واقتنت التكنولوجيا، يمكنك أن تحصل

عليها ويمكنك أن تجعلها ملكك الخاص، وبدأت أدرك، بحول آخر، أن كل ما كان يحول بيني وبين كتابة سيمفونيات لم يكن مجرد مسألة حقوق مدنية . حتى ورغم أن نضال الحقوق المدنية كان حقيقياً تماماً، وفي ذلك الوقت كانت أمي تلقى بها في السجن يوماً بعد الآخر لانتهاك قانون تقسيم الأحياء السكنية (على أساس الفصل العنصري) لاستئجار مسكن في مبنى يقع في منطقة قرر الحاكم ألفافا بيل موزي أن يمنع من سكانها السود»

وقد يعجب المرء كيف يتحول رجل مثل رالف إيليسون تعلق بالموسيقى منذ نعومة أظفاره هذا التعلق، واستطاع بعد لائ وتغان في الدراسة والتحصيل أن يدرسها دراسة أكاديمية؛ إلى كتابة الرواية والتخلي نهائياً عن حلمه الذي صبه في سنرات صباه وشبابه أن يعزف موسيقى الجاز ويكتب سيمفونيات..

وكما لعبت الصدفة دوراً هاماً في تكوين ميله إلى سبر عالم الموسيقى الساحر الذي قطع فيه

خطوات لا يمكن الاستهانة بها، من حيث التحصيل والتدريب على الأقل، عصفت الصدفة بحلم الصبا والشباب، ووضعت على أعتاب المجد الأدبي الذي تصق بمسمل روائى واحد.

لم يتسرك رالف إيليسون الموسيقى فجأة. فبينما كان لا يزال يمارس التدريب على التأليف الموسيقي تحت إشراف والينجفورد ريجر اضطر إلى قطع دراسته لإجراء عملية استئصال «الورم». وتبين أنه كان يعاني من حالة التهاب مزمن تسبب في كثير من المتاعب.

وفي الوقت الذي حاول فيه أن يستأنف دراسته توفيت أمه في أوهايو فغادر نيويورك لفترة طويلة. وخلال هذه الفترة بدأ يجرب أن يكتب بجذبة، وكان ذلك هو نقطة التحول:

«أتذكر بجلاء شديد أن ريتشارد رايت كان قد جاء إلى نيويورك منذ قليل وكان يحزر مجلة صغيرة. وقد قرأت قصيدة له أعجبت بها وعندما تعارفنا من خلال صديق مشترك اقترح

ان احاول ان اكتب مراجعة لرواية لجناته. وقد شُبلت مراجعتي ونُشرت وهذا وقعت في الأسر.

لم يكن رايت Wright قد كتب في تلك الوقت «ابن البلد» Native Son. وكان قد أصدر «اطفال العم» التي كانت البداية الحقيقية لشهرته. وكان يعمل بالفعل في كتابة «ابن البلد».

يعترف إيليسون أنه كان مأخوذاً بمراقبة عملية الإبداع؛ حيث كان رايت يطلعه على مسودات فصول روايته اثناء كتابتها أولاً بأول.

يقول إنه لم يكن يفهم تماماً ما الذي كان يجري، ولكنه في ذلك الوقت كان يتحدث كثيراً مع رايت الذي كان راعياً تماماً بالتكنيك.

ولم يكن يتحدث عنه من حيث الالفاظ ولكن كمعرفة بالكتاب، وكان يقول له عليك ان تقرأ كذا وكذا. عليك ان تعلم كيف تكتب برعي، وينبغي ان تدرس كيف يصق كـونراد وجـويس ودوستويفسكي تأثيراتهم. وقد تساه إلى هنري جيمس وإلى مقدمات كونراد، وما إلى ذلك.

ولكنه في تلك الوقت المبكر كان يدرك ان مشاعره الخاصة تجاه العالم وتجاه الحياة، كانت مختلفة. ولكن هذا الاختلاف لم يكن موضع تساؤل. «فلقد كان رايت يعرف ماذا كان يفعل، وما الذي كان يريد ان يكتبه، بينما لم اكن حتى قد اكتشفت نفسي. وكنت اعرف فقط ان ما كنت اريد ان اعبر عنه لن يكون تقليدا لما كان يكتبه».

وعن الخلاف الذي استشعره في نظرة كل منهما إلى العالم، يؤكد إيليسون انه لم يحكم على كتابة ريتشارد رايت بطريقة واعية؛ «لكنني اعتقد انني اشعر ان الحياة أكثر تعقيداً، وأن خلفيتي جعلتني على وعي بمجال إمكانية أوسع. إن معرفتي ببرايت نفسه وبعض ما كان يفعله ازادت هذا الإحساس بالممكن. كما اني اعتقد اني كنت أقل اهتماماً بتفسير ايدولوجي للتجربة الزنجية. ومع كل اهتمامي بالموسيقى، كنت عاشقاً للالاب لسنوات وسنوات. إذا كان في وسع كاتب ان يدلي بهذا

الاعتراف. لقد قرات كل شيء ولا بد أني قرات الحكايات الخرافية حتى بلغت ١٣ سنة. وكانت دائماً تأسرنى القيمة السحرية للكتابة، وشعرها. وعندما بدأت اكتشاف المزيد إلى حد ما، عما كنت اريد ان اعبر عنه، شعرت ان رايت كان مغرلاً في الالتزام بالايديولوجية. برغم اني كنت أيضاً اريد كثيراً من الأشياء نفسها لاهاليينا، ويمكنك ان تقول اني كنت أقل عنه كثيراً كداعية اجتماعي، ولكني اعتقد ان ذلك يرجع أساساً إلى وجود اختلاف في مفاهيمنا عن الفرد».

ومع ذلك يؤكد إيليسون انه كان يريد منذ الوهلة الأولى ان يكتب عن التجربة الزنجية الامريكية. وانه كان يشك في أن الشيء الهام والشيء المميز كان يكمن في منظور رؤية الكاتب لهذه التجربة. ولكنه يأسف لان كثيراً من الزنوج كانوا يحاولون ان يصدوا معتنهم الخاصة بمصطلحات سوسيولوجية صرفة، الامر الذي وصفه بضيق النظر، «لقد قبل كثيرون منا التفسير الإحصائي لحياتنا، ولم نقدر أو

نحدد جانباً كبيراً من الأشياء التي تجعلنا مصدر قوة معنوية لأمرينا.

أما كيف فكر إيليسون في موضوع روايته، وما إذا كان يشعر قبل الإقبال على الكتابة أن لديه فكرة خاصة يريد التعبير عنها، فهو يقول: «في بعض الأحيان يخالف المرء إحساس برسالة وحتى قيل أن تكون على وعي بها، تشعر أنك مطالب بإداء عمل ولكنك مثل السائر أثناء النوم تبحث عن شيء ما وعندما تقع عليه تصحو من النوم لتكتشف أن الوكالة التي اناضت بك هذه الرسالة منذ وقت بعيد، في وقت لم تفهم فيه الرسالة فهما جيداً، يمكن أن تتحقق وهكذا، بينما لم تبدُ هناك علاقة ما بين رغبتى فى أن أكتب رواية وبين إصرار أمى، منذ كنت صبياً صغيراً، على أن أمل جماعتنا لا يعتمد على الزواج الأكبر سناً، ولكن على الشباب على أناء، تغفل هذا الإحساس بالالتزام إلى عملى مباشرة، وبطبيعة الحال، هناك مسائل جذ معقدة، لأنى لا أربى فى أن أكتب بروياجندا.

وبدلاً من ذلك، شعرت بأهمية أن أسهر المجال الكامل للإنسانية الزنجية الأمريكية. وأن أؤكد تلك القيم التي تتجاوز أهميتها مسألة الفصل العنصرى، أو اقتصاديات ظروف العبودية السابقة. لقد كان الالتزام دائماً هناك، وهناك الكثير مما يحتاج إلى التأكيد».

وحيث يوجه ريتشارد ستيرن هذا السؤال: وصف أحدهم حالة أدبية بأنها حالة نحى ذكرى ما يشعر الإنسان أنه زائل أو مهتد بالزوال، فهل تشعر أن عملك يمكن أن يكون إحياء لذكرى قيم أيلة للزوال كما كتبت عنها؟

ولاينكر رالف إيليسون أن هذا هو مايشعر به وإن كان لا يعرف على وجه اليقين إلى أى مدى كان يعنى ذلك أثناء الكتابة.

«عندما بدأت أكتب رجل خفى، كنت أقرأ كتاب لورد راجلان (البطل) الذى تناول فيه شخصيات تاريخية وأسطورة مفادها أن القادة الزوج، فى

المواقف الصعبة، لم يمثلوا المجتمع الزنجى. وقد مثلوا إلى جانب مصالحهم الخاصة، العمل الخيرى الأبيض والسياسيين البيض ومصالح الأعمال وخلافه. وكان ذلك بمثابة طريقة غير نزيهة للنظر فى الموضوع، ربما، ولكن ظل هناك شيء ما ناقصاً، شيء يجرى تصحيحه الآن فقط، ويبدو لي أنهم لم يعترفوا بمسؤولية نهائية نحو المجتمع الزنجى عن أفعالهم وقد انطوت أدوارهم على أعمال خيانة دائمة. وقد أدى ذلك إلى حدوث شرخ مؤلم، شرح مزمن بين قيمهم وقيم أولئك الذين كان يفترض أنهم يمثلونهم. ومن الإنصاف القول أن مرحلة الزوج فى الولايات المتحدة حولت هؤلاء القادة بصورة أيلة إلى أشخاص عاجزين، حتى ادركوا أن مصدر قوتهم هو الصقيلى - الذى يمكن، كما أدرك مارتن لوتر كينج، فى قدرة الزنجى على أن يعاني حتى الموت من أجل تحقيق معتقاداته».

ويؤمن إيليسون بأن هناك قيمة، أيا كانت، في الحياة الزنجية وهي، في مختلف الظروف والأحوال تراث أمريكي ومن ثم ينبغي المحافظة عليها. ويؤكد أنه لا يريد أن يرى تلك القيم التي يمكن أن يحتفل بها في الكتابة الروائية على أساس أنها لا توجد إلا من خلال الرعب، ولكنها في نظره نتيجة لمواجهة تراجيكية مدنية للحياة.

وهو يؤمن، نتيجة لذلك، بأن الفن احتفال بالحياة حتى عندما تمتد الحياة إلى الموت وأن الظروف (المسؤولية) التي تسببت في الكثير من الشقاء في الحياة الزنجية ليست بالضرورة هي العوامل الوحيدة إلى الفرز القيم التي يرى ضرورة المحافظة عليها. كما يؤمن بالتقنع ويعتقد أن موت الولايات المتحدة الحقيقي سيتحقق عندما يصبح كل شخص مثل الآخر.

وسواء كان إيليسون يعي هذه الأفكار والمعتقدات في أثناء كتابة «رجل خفي»، أو أنها لم تتبلور في ذهنه إلا بعد أن فرغ من كتابة الرواية، فالمؤكد أنها كانت على الأقل

بمشابة الإزماعة الأولى لاختيار الكلمة المكتوبة خامدة للتعبير عن مكونات نفسه وحسّه.

ويؤكد هنري لويس جيتس، رئيس قسم الدراسات الأفريقية أمريكية بجامعة هارفارد هذه الملاحظة إذ يقول «قلة من الكتاب في أي تقليد هم الذين يخلقون استعارة مسؤولة عن الصالة السياسية لجماعة من الناس وكذلك الحالة الإنسانية. وقد خلق إيليسون روايته العالمية هذه حقاً بالغوص عميقاً، أعمق من أي أحد قبله، في مجال الثقافة الأفريقية الأمريكية الأفسس: الموسيقى والفن والفولكلور وتقاليد الحكاية، مؤكداً على الدعاية. إنها (يقصد رواية - رجل خفي) موسوعة للثقافة السوداء.»

ويقدر ديمشك الوسيط الأدبي الأمريكي لنجاح هذا العمل الأول الذي رفع صاحبه في الحال إلى مكانة كتاب أمريكا الكلاسيين، لم يخف هذا الوسيط، ووصفه خاصة الوسيط الأكاديمي، ديمشك لوفاة ألف إيليسون، وعمره ثمانين عاماً، قبل أن ينتهي من كتابة روايته

الثانية، أو قبل تسليمها للناشر.

ولكن الوسيط الأدبي ما برح يتحدث عن هذا العمل الثاني، بعد مرور ٤٢ سنة على صدور «رجل خفي»، وكأنه يتحدث عن رواية «خفية» أيضاً. والدليل الوحيد على هذا العمل شهادات أصدقاء الكاتب الذين لم يروا بأعينهم المخطوطة كاملة. وكان إيليسون في حياته يتهرّب من الرد على أسئلة صحافييه عن روايته الثانية.

ويقول «جو فوكس»، المصوّر بدار النشر «راندوم هانس» الذي اقتص بأعمال إيليسون أنه كان قبيل وفاته يعمل فيها يومياً وكان على وشك إكمالها. وقد أصبح مصير هذا العمل الآن في يد أرملته فاني Fanny.

ويؤكد فوكس أن الكاتب كان يعمل في الرواية وكان يرفض أن يتحدث عنها أو يشعر بأي إحساس بالضغط: «وكان قد أبلغني يوم السابع من مارس أنه سيسلمها لي خلال وقت قريب جداً. وقد شعرت أنها كانت منتهية تقريباً. ولم أنال أي سؤال/ وإن كنت أتمنى ذلك.»

لجيمس جويس، يمكن أن تكون الرواية التي عكف على كتابتها بمثابة «أوليسيس» الخاصة به. إنها نسيج من جميع أنواع الأصوات، وليست مجرد أصوات التراث الأسود، بل أصوات بيضاء أيضاً؛ شتى أنواع الأصوات الأمريكية،

«الثق» بالنسبة لقراء «رجل خفي» حقيق بالآمل. وهو ينطوي على إمكان وجود عمل زوائي يرقى إلى مستوى «رجل خفي» وديما يبرّه.

ويضيف كالاهاان: «في ضوء قراءتي/ إذا كانت «رجل خفي» تُشبه برواية «بورترية الفنان»

والتي جانب الأرملة، كان جون كالاهاان، صديق إيليسون خلال السنوات الست عشرة الأخيرة، ومعيد كلية الفنون والعلوم الإنسانية بـبورتلاند أقرب اصداقائه إلى الرواية الناقصة. وهو يؤمن أنها لن تكون مجرد مخطوطة يحتفظ بها في مكتبه. ولكنها شيء آخر تماماً. وهذا



البريسترويكا الأمريكية

الاجتماعية والموقفية، لقد نهضت بذلك اللعب المسرحية الأولى، التي تفترض هذه المسرحية معرفة المشاهد بها، بل ويكثر من تفاصيل الحدث الدرامي الدقيقة فيها. كما أن هذه المسرحية الجديدة، وقد تحللت من تقديم الشخصيات أو البحث في خلفياتها الاجتماعية والنفسية والتاريخية تركّز على الدخول بهم في عملية التشريع المتزامن للمجتمع الأمريكي المعاصر، وهي لذلك من مسرحيات الأفكار المجردة والجدل الفكري الساخن أكثر منها من مسرحيات الأحداث والشخصيات، صحيح أن الأفكار لا يمكن التعبير

للقيام بمراجعة درامية وضميرية لقضايا الواقع الأمريكي بنفس الجراءة الجذرية التي يعتقد المؤلف أن جورباتشوف تعامل بها مع الواقع السوفيتي.

وتلجأ المسرحية التي تقترب من السمات الأربع طولا إلى نفس بنية المشاهد المتزامنة التي لا تعتمد على نموذج درامي واحد، وإنما على تطوير عدة خطوط متزامنة وإدارة جدل خلاق بينها بصورة تساهم في تركيز كل منها وتعميق دلالاته وإيحاءاته، وقد تضخفت (بريسترويكا) من مهمة تقديم الشخصيات ولورة خلفياتها

تطرح مسرحية (بريسترويكا Prestoika) التي تعرض الآن على خشبة المسرح القومي الملكي في لندن، وهي الجزء الثاني من ملحمة توني كوشنر المعاصرة (الملائكة في أمريكا Angles in America) والتي سبق أن قدمنا للقراء جزءها الأول الذي يحمل عنوان (مقتريات ألفية Millenium Approaches) قضايها الواقع الأمريكي على ضوء عملية المراجعة القومية الشاملة التي قام بها جورباتشوف في الاتحاد السوفيتي. ولهذا كان استخدامهما لشعار جورباتشوف الأثير «بريسترويكا» أو «إعادة البناء والتقييم» عنوانا لها في محاولة منها

عنها بنجاح في المسرح دون تحويلها إلى أحداث ووقائع درامية، إلا أنه يمكننا مع ذلك التمييز بوضوح بين مسرحية تنحو إلى مناقشة مجموعة من الأفكار، وتطرح هذه المناقشة على السطح، وبين أخرى تخفي رؤاها الفكرية في طوابق معالجتها للشخصيات والأحداث، ومسرحيتها هذه من النوع الأول، وتستخدم المسرحية في جذبها الكثر حول حاضرم المجتمع الأمريكي الذي يعانى فى تصورها من مجموعة من الأواء ليس مرض الإيدز إلا نوما من التحدى العسوى لها؛ أسلوب الطرح المتزامن للقضايا على الأصعدة الثلاثة الرئيسية فيها: وهى الصعيد السياسى والتاريخى، والصعيد القومى والدينى، والصعيد الفكرى والاجتماعى . ولأن الجدل فى هذه المجالات الثلاثة يعتمد على معرفة وثيقة بظلفية الأحداث والشخصيات التى طرحتها (ملائكة فى أمريكا) فى قسمها الأول فقد أعاد المسرح القومى الملكى عرض المسرحية الأولى من هذه الثنائية الطويلة من جديد ، حتى يتيح للمشاهد الذى فاته عرض (مقتربات الغيا) فى حينه، أن يشاهده الآن قبل

مشاهدة (بريستويكا) التى تتناول العرض معها، والتى تعتمد على نفس طاقم الممثلين ، والمخرج ومصمم المناظر والموسيقى أنفسهم .

وهذا أمر ضرورى إذ تعتمد المسرحية الثانية إلى الضول بالشخصيات التى صاغت المسرحية الأولى ملامحها الاجتماعية والنفسية وتواريخها الفردية المشتركة والمتداخلة فى معمة السنوات الخمس الأخيرة من حياة أمريكا ومن حياة مجموعة ممارسى الجنس المثلى التى تهتم المسرحية بدراسة حالتهم باعتبارها تجلها للواقع الأمريكى الماصر وإشارة على كل ما فيه من تناقضات . فزمن المسرحية هو زمن الخروج من إهاب الوجدانية دون التفلنى عن قيمها المحافظة وأساسها الرجعى وهو زمن الخروج من التصنع والسرية إلى مواجهة النفس ومواجهة الحقيقة، فلم يعد ثمة مناص أمام روى كسوف، بطل المسرحية الماركسى القديم، من إعلان الحقيقة لنفسه وللآخرين معاً والتسليم بأنه مصاب بالإيدز بعد أن كان يهدد طبيبه بأنه سيعدم مستقبله إن فضع حقيقة إصابته بمرض

الإيدز للعالم الخارجى، ما هو يستخدم ما تبقى له من نفوذ لدخول «العهد القومى للصحة» حتى يجرب عليه العلاج التجريبى المكلف AZT بالمجان . لكن المسرحية لا تبدأ بهذا الاعتراف الذى يبلور التحول الأساسى فى موقف أحد أبطالها عما تمسك به فى المسرحية السابقة، وإنما بخطبة دالة مهمة هى خطبة العنوان، أو خطبة المؤلف فيما أرى، لن تسميه آخر البلاشفة، وهو عجوز روسى، لم يظهر فى المسرحية السابقة ولا يظهر فى هذه المسرحية بعد هذا المشهد الافتتاحى . تختار له المسرحية اسما دالا هو Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarionov ، وتصر على تقديمه به كاملا حتى لا تفوتنا دلالة المهمة ، لانه اسم مركب يختار اسما روسيا شائعا هو اليكسى، ويعقبه باسم مشتق من الكلمة الإنجليزية Ante-dilluvian التى تعنى عتيق أو متمسك بالقديم أو سابق لعهد الطوفان وقد ربط بها اللاحقة الروسية vich أى ابن. أما الاسم الأخير فإنه هو الآخر مشتق من الكلمة الإنجليزية Prelapse أى ما قبل الانحدار أو الانتكاس أو الارتداد عن الطريق القويم .

ولا ينفصل اسم هذه الشخصية الافتتاحية بدلالات التراكبة كأخر البلاشفة من ناحية، وآخر المؤمنين بالمعنى العتيق وقد آل إلى زوال من ناحية أخرى عما تطرحه من آراء في البريسترويكا التي تداومها كالصاعقة، ومع ذلك فإنه وإن كان يقبلها مرضوعا، لكنه يرفضها شكلا، أي أنه يقبل إعادة النظر وإعادة التقييم باعتبارهما جزءا أساسيا في الحياة، فإنه يرفض أن تتحول هذه العملية المهمة إلى تدخل عن الرؤى القديمة دون بلورة بديل مقبول لها، أو رؤى أفضل منها. ولأن عاجز عن صياغة هذا البديل أو حتى إدراك طبيعته وهي تتخلق في رحم الواقع، فإنه يبدو لنا في دفاعه عن الماضي صرنا طالعا من ظلمات عهد سميق لا نملك القبول به ولا نستطيع مواجهة أهواله. وهو يفسر لنا من خلال خطبته التهديدية تلك معنى البريسترويكا، وبسطة الرؤى القديمة إزاء نزعات التغيير التي لم تبلور برنامجها البديل بعد، كما أنه يقدم لنا موقفا ستتعرف على عدد من تنويعاته في المسرحية في شكل البلاشفة الأمريكيين من روى كيون وحتى المورسون في تمسكهم

بالرؤى والتصورات القديمة بينما العالم يتغير من حولهم بفظوات فساح. ولكنهم وقد انطبعت اليات الماضي في اعماقهم عاجزون عن رؤية التغيير وهو يدور أمام أعينهم، فالمسرحية في مستوى من مستوياتها تحاول سبر أغوار آليات العمى التي تمنع الإنسان من رؤية قطاعات من الواقع، أو التعرف على اتجاه حركته، أو حتى حقيقة الشخصيات التي يتعامل معها، وكيف أن هذه الآليات فاعلة حتى في أكثر العلاقات حميمة في المجتمع الأمريكي، بين الزوج وزوجته أو بين الحبيب وحبيبه، هذا علاوة على أن المسرحية تطرح من خلال هذه للخدمة الافتتاحية ضرورية المقارنة بين التفسير الذي جلبته البريسترويكا على الاتحاد السوفيتي، مهما كانت سلبياته، والتمسك بالرؤى القديمة التي اعتصمت بها الولايات المتحدة إزاء رياح التغيير العاصفة التي تجتاح العالم كله، وتكشف عن كيفية استفادة الرجعية المحافظة من هذا التمسك لصد رياح التغيير داخل الولايات المتحدة ذاتها.

وتتعرف على حقيقة هذه المقارنة المضمرية في المسرحية لا من خلال أي إشارة إلى التعارض بين ما يدور في البلدين، فبهذا ليس هدف المسرحية ولا هو موضوعها، ولكن من خلال ترجيع أصداة العنوان في تلك الافتتاحية التهديدية من ناحية، ومن خلال تطور الأحداث وتركيزها الكامل على كشف التيارات التحتية الفاعلة في المجتمع الأمريكي من ناحية أخرى، فالمسرحية تدير أحداثها في فضاء التفاعل بين السياسة والأخلاق والتاريخ والعقيدة، وتحاول أن تحقق من خلال شخصياتها المتنوعة نوعا من المسح الدرامي الشامل للواقع الأمريكي المعاصر، طارحة في هذا المجال بعض الأسئلة الحرجة حول وضع الأقليات فيه، لا الأقليات المضطهدة وحدها من السود وممارسي الجنس المثلي؛ وإنما الأقليات المتحققة أيضا من اليهود فالبرغم من أن كاتب المسرحية نفسه يهودي وممارس للجنس المثلي، إلا أن هذا لم يمنعه من كشف مساوئ، بنى جليته وهو بهم أدرك لأن النمطين اليهوديين في المسرحية روى كيون ولويس هما من الأنماط البشرية

السينة إلى إلى أقصى حد والتي تتمركز حول ذاتها وقد جعلت شعاعها أنا ومن بعدى الطوفان فتاريخ الأول مفرع بالبشاعات، ملئ بالرياء والخداع الذي اعتاده ولا يستطيع أن يسلمه حتى أنه وهو على فراش الموت لا يريد الاعتراف بما اقترفت يدها بل ويواصل التعمية على مساعده والمورمون ويثرو عليه عندما يعرف أنه يمارس اللواط ويطلبه بالتخلي عن ذلك والعودة لزوجته فوراً وبدلاً من الاعتراف له ونفسه بحقيقة أمره، فإنه يواصل الكذب والتعمية على الحقائق وهو من هذه الناحية يعد مثلاً للبلشفى الأخير الذي يمتص بمعتقداته الجامدة مهما تبين له تخلفها وزيفها فهو لا يتنازل عن نفاقه في إخفاء نزعة الجنسية وكذبه على نفسه، ولا عن محاولته لإظهار أنه سوى أمام جوزيف بيت، وتوبيخه على ممارسته للجنس المثلى بدلاً من التعاطف معه.

أما الثاني لويس إبروتسون فقد تخلى عن صديقه براير والتر بمجرد أن علم بإصابتها بالإيدز ، وأقام علاقة إشكالية مع جوزيف بيت دون أن يعرفه على حقيقته هو الآخر ، ولأنه تخلى عن صديقه نجاةً

بنفسه من الطوفان، فإنه لا يدرك أنه قد تخلى بذلك عن قيمه ومثله، وأنه قد انغمس دون أن يدري في معسكر الأعداء، وعاشر معانٍ روى كون الذي يندري ويحتقر كل ما يمثله من نفاق ورجعية، وما هو يعاني في هذه المسرحية من تقريع الذات ومن الرغبة في العودة مرة أخرى إلى حبيبته الذي تخلى عنه، ويتحمل بيلاز، الصديق الزنجرى القديم ، عله يعرف منه أخبار براير. لكن بيلاز نفسه لا يكن له الاحترام، لأنه يعرفه على حقيقته، ويدرك أن عوبته تلك ليست بدافع للتكفير الخالص عن خطاياها، أو إدراك فساد مسلكه القديم ، وإنما بدافع أناني بحث . فقد بدأت علاقته بجوزيف بيت في التمشق، لأنه لم تعد تمثل له كيهودى ما قدمته له علاقته ببرايير من قبول الأغلبية البروتستانتية الأنجلوساكسونية له، وأخذ على هذا المستوى الرمزي يفتقر إلى هذا القبول الذي تزداد حاجته له كلما ازدادت عزلته عن الأغلبية بسبب خياره الجنسي، وخياره الاجتماعي بإقامة علاقة مع مورمونى من الأقليات هو الآخر من ناحية ثانية. وبسبب عزله النسبية عن جماعته اليهودية لخياره الجنسي من ناحية ثالثة .

أما بيلاز الذي يعمل ممرضاً في «المعهد القومى للمصحة» ، الذي أودع به روى كون، فإنه يحاول هو الآخر أن يبحث لنفسه عن خلاص، ولكن دون الإغراق في مباءة الانانية، بل إنه الوحيد الذي يجد خلاصه في تصديق نوع من العدل المفقود، ومعاونة من يحتاجون إلى الرعاية ، ويدرك بيلاز أن كون يتمتع بالعلاج التجريبي بمقار AZT المكلف؛ ليس لأنه يستحقه، ولكن لأنه استخدم نفوذه القديم للحصول عليه، ولذلك فإنه يستخدم معه نفس أسلوب الابتزاز الذي برع روى كون في الحصول على بعض زجاجات هذا العقار لتزويد صديقه القديم براير بها، وهو يعرف أيضاً أن براير لا يريد رؤية لويس نافيخ عن العودة إليه . فقد شفت روح باهر مع تقدم المرض، وبعد أن ظهر له الملاك عدة مرات، وطلبه بأن يحمل رسالته: رسالة المعاناة والرغبة في التغير، وملاك المسرحية المجنح الذي يظهر في البداية مرتكباً البياض ثم يعود بعد ذلك في لباس أسود هو ملاك يعقوب القديم الذى صارعه، وهو ملاك جون سميث مؤسس ديانة المورمون الذى برهن من خلاله على

إنسانية الرب، وهو في الوقت نفسه، وخاصة في تجلياته الأخيرة ملاك الموت الذي يحوم حوله باستمرار مع تفاقم مرضه، لكنه في كل هذه التبدلات جميعا يمثل روح المجتمع الأمريكي الجورمية التي تركز على الأنا القوية وتمعدها وتتفانى فيها. لأنه لا يظهر إلا مریدا أنا أنا أنا ثلاث مرات، وكان هذه الأنا المثلثة هي اسمه الطقسي الذي يفرض بسطوتها سلطانه، أي هي ثالوثه القدس الذي استعاض به من الثالوث المسيحي التقليدي، ويصر الملاك على أن يقدم لبرابر كتابه، أي رسالته التي عليه أن يطرحها على مجتمعه، ومع أن برابر يرفض هذه الرسالة، ويحاول أن يرد الكتاب للملاك، إلا أنه يمارسها في مستوى ما من مستويات المسرحية، وهي رسالة للصراحة ومواجهة الواقع والتخلي عن تلك الغريبة المطلقة التي لا تشمك أي نوع من الضلال، وإنما تمثل الفوضى المستمر في دافد الإحساس بالذنب.

ولأن الموت من العناصر الأساسية للراخنة في هذه المسرحية فإنها تتحرك بخطوط أحداثها الزمناة بين زمن الحاضر وزمن

الموت: زمن العالم الآخر. وتبرز بين الحاضر وأشباح الماضي، فرور كون مثلا تطارده باستمرار إيفيل روتنبرج التي تصوم صورتها حول سريريه، وكأنها قد جاءت إليه من العالم الآخر لتزحم عالمه، وتؤكد له إيفيل روتنبرج، التي تزعم بصماسة أن عملية إعدامها هي ونجها أيام الحملة الماركسية بالرغم من برائتهما، قد فشلت. وقد استطاع أن يقتلها حقًا، ولكنه لم يتمكن أبداً من هزيمتها، ويحاول كون، وهو على سرير الموت، أن يكرر معها نفس اللعبة القديمة، لعبة الإيقاع بها بالخديعة، ولكنه يفلق، ويدرك أنه لم يستطيع أن يهزمها حقًا، أنها تمكنت من الانتصار عليه بما حققته من سمعة في العالم أجمع، وبما أثبتته الأيام من برائتها وخطئ الماركسية برمتها، وهذا اليقين الجديد تدريجيا في أعماق كون، وينزع منه كل أمل له في الخلاص، وهو الذي يجهز عليه في النهاية، روحا حائرة لا خلاص لها، يرفضها الجميع ولا تستطیع حتى الأياب إلى أقليتها اليهودية أو حمل الأقلية الأخرى التي انتمى إليها بسلوكه الجنسي على قبوله .

أما برابر الذي شفت بصيرته بالمرض وزيارات الملاك المتعاقبة له، فإنه يرى الأحداث التي تدور من وراءه، ويعرف أن لويس قد أقام علاقة مع مساعد روى كون، ولما يواجه بهذه الحقيقة يصاب لويس بنوع من التقرن، وكراهية الذات، ويبدأ في البحث عن تاريخ جوزيف بيت فيكتشف أنه لا يقل رياء عن كون، وأنه كان يصور الأحكام القانونية ضد ممارسي اللواط، وأنه أحد أعمدة المجتمع الذي ينهض على الكذب والخديعة وعلى العسف بالغامرين. وبعد الشجار معه يترك جوزيف ويرجع إلى زوجته التي تخفق في إعادته إلى الحياة المنزلية أو العلاقات الجنسية السوية، ومن هنا تعود من جديد إلى استقصاء تصور الظلم الذي تنهض عليه عقيدة المورمون، وتدمر يوتوبيا الجمهوريين معه، وتعقد المسرحية علاقة تراز وتزاوج بين برابر وبين هاريز زوجة جوزيف بيت المهجورة التي تعاني من التمزق بين تعاليم عقيدتها القائلة بمساعدة الإنسان، وبين مماناتها بسبب إغفالها في فهم شذوذ زوجها أو تقبل حقيقته . ليس فقط لأنها تعاني من هجرة زوجها لها

وهو الآخر يعاني من تخلي حبيبه عنه، ولكن أيضا لأنها قد استلذت أن تخضع مثله على نيران المعاناة الهائلة وأن تحول هذه المعاناة إلى بصيرة نافذة تمكنها من التكيف بشكل أفضل مع تشوهات العالم من حولها. ولا تكتفى المسرحية بتحقيق التوازن بين هاتين الشخصيتين في الحاضر وحده، وإنما تمتد به إلى العالم الآخر الذي تغلق به هذه المسرحية دائرة بداية المسرحية الأولى عند صعود الشخصيتين معا إلى العالم الآخر والانتقاء بأسلاف لوريس الذين افتتحت المسرحية الأولى بجزائرتهم. لكن المسرحية وقد طرحت تصور ممارسي اللواط عن الجنة، بأنها مثل سان فرانسيسكو بالنسبة لهم، فإنها ترد براير مرة أخرى إلى الدنيا، حيث تتمثل صورتها في صياغة مستقبلية قاندة على الجمع بين الحلم والواقع، بين سان فرانسيسكو والجنة للبتهافة.

لكن هذه النهاية شبه المتفائلة للمسرحية ليست إلا نوعا من طرح الحلم بإزاء الكابيس الواقعي الرازخ الذي تعرفنا على تفاصيله القاسية على طول عملية التشريع المتزامنة لمختلف شرائح المسرحية، فقد كشف

لنا الخط السياسي والتاريخي الذي يمثلته روى كون عن إخفاق رجعية الجمهوريين المحافظة باعتبارها جوهر الروح الأمريكية في طرح حل للداء الأمريكي أو حتى في مواجهته بأمانة. ليس فقط لأن ضحاياها الذين تقدم لنا المسرحية تنووعاتها المتعددة عليهم من إيثيل وورثنج حتى براير الذي انتزع كون حقه في العلاج التجريبي المجاني ينتصرون عليها بطرقهم الخاصة، ولكن أيضا لأنها لم تتمكن من تحقيق خلاص انصارها الغرقي، فقد انتهى كون، الذي أخضع لها طوال حياته وأصبح علما على قدراتها الجبارة في تشفير كل شيء، بمكياجيلية نادرة لمصلحتها، بالطرده من جنتها ويشطب اسمه من جدول المصامير والموت ككذب وحيد لا يعطف عليه إلا المرض بلاير الذي يتعاطف معه بالرغم من احتقاره الداخلي له. أما على الصعيد القيمي والديني فقد أثبتت المسرحية أنه مهما تتابعت الملائكة على أمريكا ومهما تعددت الرسائل، من ملاك يعقوب اليهودي إلى ملاك سميث المورموني وحتى ملاك براير اللواط فإنها لا تستطيع أن تقدم لإتسانها الخلاص من رغبة الغريبة الأنانية المبهطة. فقد باع اليهوديان روحهما لشيطان هذه الغريبة

المسجمة. أما المورمونيون الثلاثة بيت وزوجته وأمه فقد مزقتهم التناقضات الصادة بين رؤى ديانتهم الطهرانية المحافظة التي تفترض سعادة الإنسان، وبين معاناتهم من الوحشة وفقدان التحقق. ولقد طهرانية المورمون مثالياتها أو قدرتها على تقديم حل للداء الأمريكي بثلوث بيت وأوطيته، ويتخلى زوجته عنه فهي لا تريد منه سوى بطاقة الانتماء التي تمكنها من الإنفاق على حساب، أما أمه فإنها هي الأخرى تصاب بالإحباط وهي ترى فردوس ديانتها الأرضي يتكشف عن الجحيم التخفي في أضواره، وبقي براير وبلاير في نهاية المطاف يبحثان عن يقين جديد، فهل ثمة من يقين في هذا المجتمع الأمريكي الذي يعاني من داء فقدان البوصلة الاجتماعية الداخلي، وتستدير قطاعات على نفسها تشبعها تميزا؟ أما على الصعيد الفكري والاجتماعي فقد بقيت أسئلة المسرحية الأساسية حول داء المجتمع الأمريكي الذي لاشفاء له بلا جواب. وبقي لوريس المضائع معقلا لهذا البحث المستمر عن يقين ينمنا يمثل براير البحث عن شفاء لمرض لا يبرء منه، لأنه مرض الحضارة الأمريكية برمتها.

الملتقى الثاني للشعر العربي الهولندي

وإن المراجعة ستتم استناداً إلى لغة وسيطة هي الفرنسية أو الإنجليزية.

كان على أن أعمل مع فان ثورن نفسه الذي قرأ تصديده «الجزيرة» بالإنجليزية مفسراً العديد من الكلمات والعبارات كما قرأت تصديدي «أعشاب صالحة للمضغ» التي لم يترجمها إلى العديد من معاني المفردات ومعظم الأسماء والإشارات التراثية والتاريخية. لذلك وبعد نهار كامل كنا تقريباً قد أعدنا سياعة القصيدتين.

خُصِّمَت الجلسة الثانية لمناقشة قضايا الترجمة ومشكلاتها . بعض الشعراء والنقاد كان يرى أن

الوحيد بين الجانبين تمثل في قضايا اللغة، فالشاعر الهولندي لا يعاني على المستويين السياسي والأخلاقي لكنه يواجه الفرية ومطوطة الحس التجاري وتحويلات الذوق والسلوك والمواضات التي تتبدل بشكل يومي. في نهاية الجلسة أعلن مقرراً الشعراء أنهم فان ثورن أن الشعراء سيقيمون بمراجعة القصائد المترجمة لتتقنتها وصلتها، وأن عدداً من الورش الصغيرة قد تم تشكيله، كل ورشة يعمل بها شاعران (هولندي وعربي) سيتبادلان قراءة نصوصهما بالعربية والهولندية أمام الجمهور،

في مدخل مسرح «De Balie» بالمستودام استوقفتني العبارة «كل رائ عابر لكن الفن يبقى» All Opemion is Tronsient but only Art Remains. واستوقفتني أيضاً ذلك التعاضد الجميل بين التيارات الإبداعية المختلفة كتدت مدعماً مع بعض الشعراء العرب للمشاركة في أعمال الملتقى الثاني للشعر العربي/ الهولندي في الفترة من ٢٥ إلى ٣٠ مايو ١٩٩٤ والذي افتتح بمناقشة قضايا الحرية والشعر. شارك فيها الشعراء من الجانبين بطرح تصوراتهم عن القيود التي يعاني منها الشعر والشاعر. المشترك

النصوص النهائية قد اهتمت عن أصولها وأن كل شاعر قد ألف بظله على قصيدة زميله والبعض كان يرحب بما قد تم إنجازه ويرى أن الشاعر وحده هو القادر على ترجمة الشعر على الأقل لأنه سيحفظ للنص بعض ترمجه وشعريته.

شارك فيما يلتقى من الشعراء العرب اللبناني عباس بيضون والمغربي محمد بنيس والتونسي أولاد أحمد وعدد من الشعراء المغرب الشباب بعضهم يعيش في هولندا، ومن الهولنديين عدد كبير من الشعراء يمثلون التيارات الشعرية المختلفة، سحاول تقديم بعضهم للقارئ معتمداً أولاً على النصوص وبطاقات التعريف وثانياً على مقدمة كتاب «الشعر المعاصر في البلاد الواطئة»

Contemporary Poetry of the low Countries الذي ألفه Hugo Ad Zuiderent و ترجمه إلى الإنجليزية Theo /Julian Ross Hermans بتبدأ المقدمة بخلفية تاريخية عن الشعر الهولندي في الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٤٥، جاء فيها «أن الشعر الهولندي في العقود الأولى من القرن

العشرين لم يناثر كثيراً بتيارات التحديث التي كان يروج بها الشعر في فرنسا وألمانيا وإيطاليا كالمستقبلية والتعبيرية والسوريالية. ثم تقسح المقدمة بعد ذلك لموجات التجديد وللشعراء التجريبيين. النقاد أيضاً يستخدمون بعض المصطلحات التي يستعملها نقاد الشعر عندنا: شعراء الخمسينيات، والستينيات والسبعينيات. لكنهم يسمون الشاعر أحياناً في أكثر من موجة استناداً إلى اتساع تجربته وتجديدها. وقد لاحظت أن معظم الشعراء الهولنديين يكتبون إلى جانب الشعر الرواية والقصة والمسرحية.

● بيرت شخيرييك Bert Schierbeek.

ولد في عام ١٩١٨ ويميش في الريفه ساهم في المقاومة ضد الاحتلال الألماني في الحرب العالمية الثانية. يعتبر رائداً من رواد الحداثة في الشعر الهولندي، أسهم في تأسيس حركة كوبرا Cobra التي استمدت اسمها من أسماء ثلاث عواصم أوروبية هي كوينهاجن /

بروكسل / أمستردام والتي كانت تجمع الشعراء والفنانين التشكيليين الذين تمردوا بعد الحرب ورفضوا المجتمع المحافظ وانصازوا إلى التحديث.

إلى جانب الشعر كتب شخيرييك عدداً من المسرحيات وكتب الإرشاد السياحي والمسرحيات التلفزيونية، كما صدرت له أيضاً رواية شعرية، العمق والبساطة يهيمنان على شعره - الطبيعة أيضاً والحياة الريفية - التامل والتكثيف والاقتصاد اللغوي:-

صانع الدراجات

في كوتر

تحت ضوء باهت

يجلسُ

يركعُ

يقعُ

لواحدة من الدراجات العديدة

تقول أملاً

يقول أملاً

في عينيه لمعانُ

ويرى نوراً على الدواسات ينير

الأرجل

وعلى السرج الأفخاذ والفساتين

ما تحتها

وما يتوقع

تقول أهلاً

يقول أهلاً

ثم يقف

يشد المقود

ليسرى على المقبض كل تلك

الأبدى

وينطلق ممدماً

فى يوم ما

فى مساء ما

سبح جبل مولا فى الضباب

ولم يعد مرئياً.

● شيلم شان تورن Willem

.Van Toorn

ولد سنة ١٩٣٥ يعيش فى

امستردام، إلى جانب دواوينه أصدر

مصدراً من الروايات والقصص

القصيرة كما يكتب للإذاعة، يعمل

الآن رئيساً لتحرير مجلة Raster

الأدبية.

فى شعره تشابك الأضداد

وتختلط الأزمنة، قصائده لاتنفج

بسهولة فهو يمزج الواقعى بالخيالى

والأسطورى بعناصر الحياة اليومية

والشخصى، يقول من قصيدة طويلة

له بعنوان (الجزيرة)

على الطاولة وضعت الجزيرة

خيال الانطواءات تحت أشعة

الضوء

التقسيم رزقاء حتى الحافة

والجبال الرمادية لم تزل فى

الخيال

●

من أرض مسطحة نشأت

الطرق فى موازاة خطوط منقطة

صراصير الليل ويساتين

الزيتون والإصبع

تقع هناك على بُعد ميلمتر واحد

ينك على الباب

السواد من جريدة يساقط كسطر

على الجزيرة

أتريدين أن أفرغ الغرفة؟

المنية بالأحصن

الجبال على الأطراف الثلاثة

مازالت

شابة وخضراء

أحناءة البحر

والأشعة التى يفترض أن تكون

هناك.

ويقول فى قصيدة بعنوان (الأب

والطبيعة):

منذ القدم أصبحت الهضاب هنا

السفوك البنيّة بانغالها المجذبة

والأخاديد التى صقلتها الرياح

على جبهتك الصغرى الشهباء

قربة ذهبية

ويستان الزيتون فى راحتك

ينمو على الأصابع

الفصل الآن دافئ فوق قدميك

الغيوم المبعثرة كالزغب

تجلب معها بروداً للمساء

والحمام الهائل الناعس

يفتخر فى منبت شعرك.

● ليونارد نولنس Le-onard Nolens

شاعر بلجيكي ولد عام ١٩٤٧

فى إقليم الفلاندرن الذى يتكلم أهله

الهولندية.

درس الأدبىن الألمانى والإيطالى،

يعمل بالترجمة ويحصل على عدد

من الجوائز، إلى جانب الشعر نشر

جزئين من مذكراته، فى شعره نبرة

نبوية: الشعر عنده ممارسة للحياة

ويبحث دائماً عن الذات، فى اللغة يعد

وأجداً من أهم شعراء الرومانسية؟

يقول فى قصيدته (مكان وزمان):

أنا مولود فى بلجيكا

أنا بلجيكي

لكن بلجيكا لم تولد أبداً فى

داخلي

أنا مولود فى فلاندرن

لكن مهدي القديم لم يكن هناك
فلأندرن هي الآن أمي
الحديثة
والاصطناعية
منها أخذت لسانى
وعنها ألم الهراء
ولدت في ١٩٤٧
نُقصُ العالم ترعرع داخل
وفي أعماق لم يزل يكبر.
ويقول في قصيدته (تدبير):
في تلك اللحظة
ومن لقاء ذاتها
حملت أم بنفس الابن
كما هو مكتوب على شاهد الاب
إخلع على معطى إذن
البسه مضطراً
إفزع سرورالى
كما أفل كل يوم
وضممت في التابوت
بيمه وببمه أكثر
أحفظنى في القبر لأريد فرناً
فقد احترقت وأُخْبِرْتُ من زمن
أترككن ضامناً أهوى
مهما عشت دائماً

وضع على الخبز علامة الصليب
كما فعلت أمي.

● ايلما فان هارين Elma
Van Haren.

ولدت عام ١٩٥٤ تعيش في
أمستردام وأنتورين بيلجيكا، متمردة
على اللغة، وتسعى إلى توظيف للغة
الحكية ومفردات الشارع، إلى جانب
الشعر تكتب المسرحيات. من قصيدة
ملوية لها بعنوان (التوقع)
في الجسم فتحات كثيرة
ينتظرها العالم بفارغ الصبر
برميات أحجار
يؤدى أن أقيس للمسافة إلى
الآخرين
لكن على أن أكون هادئة
كي يزيل القويع
أملك شريطاً كهريائياً
يزودنى بثلاثة أمتار إضافية
البس حلقاً من النحاس في أذنى
له شكل دفة سفينة
وعندما أصابك أحد
أستطيع دونما توقف
أن ألقى تحية اللقاء والوداع في
وقت واحد.

في العقدين الماضيين انتعشت
الأشكال الشعرية القديمة، وعاد
الشعراء الهولنديون إلى توظيف
التراث ومحاورة الماضي. هناك مثلاً
الشاعر

يان كويبير Jan Kuitjer
المولود عام ١٩٤٧ والذي يعد واحداً
من أهم شعراء السبعينيات، رحب
النقاد بمجموعته الأولى سونيتات
واعتبروها أجمل سونيتات الشعر
الهولندي في القرن العشرين؛

ويعد صدور مجموعته
«الأضرحة» عام ١٩٨٩، والتي تبرز
فيها استغاثات من شعراء القرن
السابع عشر والكتاب المقدس
والتراث بوجه عام، صار النقاد
يعدونه واحداً من أهم شعراء
الكاسيكية الجديدة والرومانسية
الجديدة والرمزية وما بعد الحداثة،
وهذا يردنا في النهاية إلى العبارة
المضيئة في مدخل المسرح الذى عقد
فيه الملتقى الشعرى والتي تقول: كل
رأى غابر لكن الفن يبقى.

وقفه مع الأعمال الأدبية الجديدة

٢ - حيطان من دم - زكى العيلة

١٩٩٠

٣ - صور وحكايات - محمد

ايوب ١٩٨٩

٤ - الطفل والدورى - سبى

حمدان ١٩٩١

٥ - الدوائر البرتقالية - عبد الله

تايه ١٩٩١

المسألة الملغطة للنظر ، هي للذة

ما بين زمن النشر ، وزمن الكتابة -

أو حتى النشر في مجلات إن حدث

- والتي تزيد على العشر سنوات ،

وهو زمن طويل ، الأمر الذى يشير

إلى أن الكاتب يكتب ويراكم حتى

تتاح له فرصة النشر ، ويدل أيضاً

وهذا لا ينفى صدور بعض

الروايات الجيدة المتماصة ، اذكر

منها رواية القاص عمر حنّ من

قطاع غزة ، واسمها «الخروج من

القمقم» وقد صدرت عام ١٩٩٢ م

عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

وكذلك رواية الكاتب عزت الغزوى

واسمها «الحراف» والتي نُشرت

عنها دراسة في مجلة «فصول» .

على أن قطاع غزة غنى ومتقدم

في ميدان القصة القصيرة ، وأما

المجموعات التالية وكلها من طباعة

اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

١ - الصبى والشمس الصغيرة

- غريب عسقلانى ١٩٩٢

سنباول أن نقف فى هذه

الرسالة عند الأعمال الأدبية التى

صدرت حديثاً فى فلسطين؛ حتى

يستطيع القارئ أن يقف على

الصورة العامة للواقع الألبى

الفلسطينى.

وإذا بدأنا بالرواية ، سنجد أن

معظم الروايات التى صدرت فى

الضفة الغربية وقطاع غزة تمجيداً ،

تلتبس فيها شخصية البطل

الرئيسى بالراوى والمؤلف لتبلم ما

عداها من الشخصيات. فلا صوت

يعلو على صوت المؤلف الذى

يستخدم الشخصيات الأخرى

كأدوات لتزيين صورة البطل، وهو

يُميتها أو يفتريها وقت يشاء لسد

حاجته ، ثم يلقبها بعيداً.

على أن توقف اتحاد الكتاب عن نشاطه مسألة هامة تدعو للنظر . والملاحظ أن أغلبية الجمعيات الخمس مزينة برسوم - ليس تصميمات هندسية - لها دلالات تراكب ما جرى في القطاع ، أي تشير إلى أشخاص مشيرين أو محاصرين ، وهذه مسألة عامة .

الظاهرة الثانية هي تقطيع القصص إلى أجزاء باستخدام الأرقام أو الإشارات ، ولذلك علاقة بالقصة الدائرية الشكل ، حيث تطرح واقعة أولى تنطوي على طرح ما ، ويترك للأخرين التعليق عليها لتبرز المحورية الرئيسية من زوايا نظر متعددة ، ويمكن القول - بحفظ - إن ذلك يشير إلى تعددية الأصوات داخل القصة القصيرة الواحدة ، وهي مهمة أنجزها جيل الستينيات في مصر من القاصين .

ويمكن القول ، أيضاً ، إن هذه الأجزاء قد تفزح عن أو توأمت أو تناقض الخط الرئيسي في القصة ، وقد يشكل ذلك سبباً لغنى القصة ونهوضها إن أحسن استخداماً .

ذلك لا ينطبق على كل كتاب القصة في القطاع ، فالقاص زكي العيلة ينصرف إلى هدف مباشرة

دون تنويع ، فالقصة عنده وتر مشدود بين طرفين ، وفي إطار بلوغ الهدف نادراً ما يتوقف ، وحتى إذا ما احتاج إلى " ١ " قات جانبية ضروية ، فإنه يقدمها بصورة تلخيصية ، ومع ذلك فالنص عنده يتوحد .

معظم كتاب القصة في القطاع والصفة لا مجال لديهم للتجريد اللغوي ، إذ لا ينظر للنص كعمل في اللغة ، بل يجب عليه أن يؤدي المهمة المطلوبة منه ، أي أن غائيته تقع خارجه ، وتلك نقطة افتراض تحمل بيننا وبين بعض النصوص الحديثة في الخارج .

ذلك لا يقلل أبداً من فعالية النصوص ، إن القصة عندنا لابد أن تحمل بصور جسيمة ، وذلك يخالف الرأي الذي سمعته من د. حسام الخطيب في عمان ، من أن القصة القصيرة لابد أن تكون مضمونها صافية ، وأن لا تحمل بحمول أكبر منها .

ومع ذلك ، نجد عند القاص المميز غريب عسقلاني محاولات في التجريب ، فهو يقدم الفتاتين والعجائبي ، كما في قصة «الصبى والشمس الصغيرة» ، ويقدم كثيراً من الرموز المضيق .

أما قصص محمد أيوب فتتوزح قليلاً عن أثر المشهد اليرمي ، وتستلهم حقب شتات سابقة يدخل الشخصي فيها ، وتدخل حصالات انبعاث باطنى للاحاسيس ، وبذلك تتميز ، ولكن ذلك لا يتم دائماً ، وقد يتراجع .

ومثل ذلك يحدث عند القاص صبحي حمدان ، كما في قصة «الليل والفجر» إذ تسوقنا الأحداث لنوع من الانبعاث الروحي ، ولأن هذا الانبعاث يدفع القاص ، أحياناً ، إلى تشتيت السرد .

أما مجموعة الروائي والقاص عبد الله قايه «الدوائر برتقالية» فهي مقسومة إلى قسمين ي فصل بينهما زمن يصل في حده الأدنى إلى خمس سنوات ، والقصاص الأحداث في الانسج ، ومن الظلم أن يحاكم كقاص لأنه روائي بالدرجة الأولى . إن تلاحق الأحداث يدفع باتجاه التشجيلة والتماثل ، أقصد تماثل صور الشخصيات وعدم تنوعها ، إذ نادراً ما جرى تصوير نماذج خارجة عن الصف أو متعانة . إن هذه القصص تختار لحظات الصدام والمواجهة ، والانضراط في المواجهة هو معبر

والأصحية وغيرها ، قدمت بعض العروض المسرحية في لندن المختلفة لفروق محلية - فرق تجاواً - لم تكن مسرحيات بالفعل ، بل إن أصحابها أسموها استكتشات ، وهي دون المستوى المطلوب بكثير ، وتتوفر على عدد كبير من الشعارات والخطابة ، هدفها جلب التصفيق لا أكثر .

والضعف لا يقتصر على هذه العروض ، وإنما يمتد ليصل المركز ، أعنى القدس . فهناك مسرحيات يقوم شغص بعينها بكتابتها وتمثيلها وإخراجها ، فكانهم يعمدون مسرحية المسرح العربي الأولى . المهم أن نصاً محلياً واحداً لم يكتب . ومع ذلك فهناك مسرحيون معروفون وبعضهم درس للمسرح ، ولكن هؤلاء يقيمون - في العادة - نصوصاً اجنبية .

ربما تمر مسارحنا اليوم بأزمة مالية حقيقية ، ولكنها - على ما أعلم - قد مرت بطروء رخاء حقيقية ولم تستغلها بالصورة المطلوبة ، وأنا لا أحصر الأسباب في القاتنين عليها وحدهم . ويبقى أنني لا أعمم ، وأن نقرأ محدوداً من المسرحيين قد أدنى واجبه .

طولكرم

وقد سجلت دوراين مميزة كثيرة ، هذا ويواصل الشاعر ، عبيد ، الناصر صالحي نشر قصائده في الصحافة العربية ، ويحمل قصائده بصور تؤمن الطبيعة وتنخلها في ساحة الصراع ، وقد أثبت قدرته وتميزه في مجموعتيه الشعريتين :

«المجد ينحني أمامكم» الصابر
عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين عام ١٩٨٩ ، والمطولة الشعرية «نشيد البهر» الصادرة عن منشورات دار النورس - القدس عام ١٩٩٠ ، كما صدرت أعمال هامة للشعراء : المتوكل طه ، سميح محسن ، باسم الهيجساوي ، يوسف المحمود ، ووسيم الكردي .

غير أن الشعر ، عندنا ، يقتصر إلى استخدام أساليب كثيرة عرفها الشعراء العرب الكبار ، إذ لا يوجد لدينا شعراء (ميشوبيون) - لا أدري لماذا لا يتسأل أسطوريون - أو ليجوريون ، أو شعراء يستضمون القناع أو يتجراون على الاقتراب من المسرح الشعري ، والأسماء المقابلة عربياً كثيرة ومعروفة .

في السنوات الخمس الأخيرة ، ويسبب صموية الوصول إلى القدس ، حيث مساح الحكواتي

تطهير لأنها منيت الصراعات بكل اشكالها ، هناك صراعات داخلية في النفس ، ولكنها تظل تتمسك يومياً تمت وطلة المشهد الأسر . وأذكر ، هنا ، سطوة المشهد - على الشعر هذه المرة - في جنوب لبنان ، والنقاشات التي دارت حول ذلك ،

ومحاولة الشاعر محمد علي شمس الدين الانفكاك من أسر هذا المشهد . ما أنا انصرف ، قليلاً أو كثيراً ، عن العوميات التي تفرضها طبيعة الرسالة إلى شيء من التخصيل ، وهدفي أن أشير إلى نقطة افتراق هامة بيننا وبين الأدب العربي ، أملاً أن تتعزز سبل التواصل مع الرواد هناك ، وأن لا تردوا أدبنا ، بل تضعوه في دائرة النقد ، وإذا كان طلبنا للمساعدة مشروعا ، فكيف بمطالبتنا بالتفد .

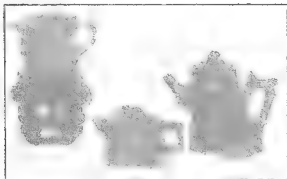
أما ميدان التميز النسبي فيقع في إطار الشعر ، وسأقدم بتعجبية ذلك في رسالة قادمة ، غير أن ذلك لن يعنني من الإشارة إلى ديوان الشاعر علي الخليلي «سبحانك سبحاني ... من عليك طوفاني» وهو ديوان مميز بالنسبة لمسيرة الشاعر الطويلة ، وحتى بالنسبة للشعر المحلي .

رسالة بكين ————— أحمد على أحمد



**لوحات الفنان
جيانج جيوشج
وخزنياته**

(الوطن)



في اليسار إناء يمتلئ شفاء يودى للرأس في الوسط إناء على شكل نمر وفي
الجهة اليمينية إناء على شكل جزء من شجرة البراقوق



(بوذا)

معارفه وخبراته الأولى من خلال الأسرة، وأصبح جندياً ثم عاملاً، واشتغل عدة سنوات في الريف، والحادث الذي كان له الفضل في اتجاهه إلى الفن هو مقابلاته لدرس رسم يدعى «هونج كينتونج» الذي أدرك نبوغه المبكر، ومن ثم بعاه للعيش ضيقاً على أسرته، وتحت رعاية هونج هذا وإرشاداته، تلقى جيانج تدريبات قاسية وصارمة، ليس فقط في أساسيات الرسم والتكنيك ولكن أيضاً في الموسيقى والأدب وكيفية تدقيقهما. وادى هذا إلى تزويده بأرضية صلبة غنية

لقد أحب «جيانج جيوفنج» الحياة العادية اليومية فعولها إلى فن جميل، واستمر من خلال إيمانه العميق بمحاول اختيار الوسيلة الملائمة التي يستطيع من خلالها التعبير عن نفسه بالشغل على القماش لفترة طويلة إلى أن وجد نفسه في اللوحات الزيتية. وعندما أقدم أول معرض له في (المتحف الصيني للفنون) أدت أصالة لوحاته وقوى تعبيراته إلى التأثير بعمق في جمهور الحاضرين.

وُلد جيانج في عائلة تعمل باشغال التجارة، وقد اكتسب



أنية عطر



إناء على شكل خوخة



إناء على شكل عمود السماء

وواضحة لـ (جيانج)، فليها رسم لوحته الشهيرة «اللاما»، وإذا تكلمنا عنها نجد أن تعبيرات «اللاما» محيرة إلى حد كبير: الوجه ممثلن جامد والظل الذي يميز الخلفية شفيف ناعم والأشياء التي يسك بهما: (النسيج في اليد اليمنى والقارورة في اليد اليسرى) رقيقة وغامضة تماماً كخلفية اللوحات، والتركييب العالي لسطح اللوحة أظهر بوضوح مهارة الرسام وسمو تقنياته، بالإضافة إلى تشرب اللوحة برؤية الفنان الدينية والحياتية.

وقد أعاد جيانج استكمال عدة لوحات كان قد تركها في مسقط

منها إحصاسه بالعمق والبساطة اللذين يميزان المدرسة الفلمنكية، والاتسجام والصفاء اللذين يميزان المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، والإحكام والخصب اللذين يميزان المدرسة الألمانية، بعد ذلك كرّس الوقت للبحث عن الإبداع في وطنه الأم، خاصة في تراث «القبب» وشمال غرب الصين. وقد توج سفره الطويل والشاق عبر المناطق النائية لمعرفة أوجه الاتفاق والاختلاف بين الفن والدين، ومنشأ الشقافة الصينية، باكتشافه مجموعة فريدة من الخزفيات القديمة، التي ربما تكون قد أوجت له أعماله الخزفية التي تعتبر سنة ١٩٨٧ علامة مميزة

بالمعرفة في مجالات مختلفة، مما كان له دور كبير في مستقبله الفني وأسلوبه في البحث.

في عام ١٩٧٤ قُبل جيانج في أكاديمية الفنون وعندما تخرج عن فيها، لكنه لم يستمر طويلاً إذ انتقل ليعمل مدرساً بالمعهد المركزي للدراما، في هذا الوقت شعر بأن الفن يشمله بحاله الخصيب اللانهائي، لذا بدأ يبحث عن الجذور القديمة للفن. وقد قسم بحثه إلى قسمين: أولهما هو البحث في التراث الفني الغربي، وثانيهما هو البحث في الفن الصيني.

وقد خرج من فحصه للوحات الكلاسيكية الغربية بعدة ملاحظات،

الإقامة في جبال فوشون «فوانج جونغ»

للمركبات. وقد فازت لوحة (وطني)
بكافة الشرف في المعرض الدولي
للشباب ١٩٩٠ .

وصول الأميرة ون تشينج إلى التبت

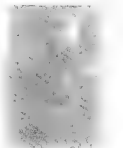


المقيدة بالحياة والعمل مع الفلاح
الصيني.
إن إيقاع الحياة العادية في هذه
اللوحات لم يكن على حساب
شاعريتها وما
توحى به من توافق
روحي ومبسوط

رأسه بعد عشر سنوات من الرحيل.
خصوصاً ثلاث لوحات تحت فكرة
«تتابع الثيران» هي: (وطني - بين
السماء والأرض - الحلم الأحمر)،
حاول فيها التعبير عن ثلاث مراحل
للوجود الإنساني (الميلاد - الحرية -
الموت) من خلال تصوير الثيران

ابن السماء

اللاما



أصدقاء إبداع

القصة

للمجلة، وأرسل أخيراً بعنوان يامسحبت
الخلل.. وإنني أقول للصديق أن ثمة فرقاً
بين القصة بالمفهوم الفني والحكاية، وما
أرسله الكاتب يحمل جميع صفات الحكاية
أو العطفة أو النكتة...

ويحمل البريد - أيضاً - قصة للصديق
الشباب خميس مسرور عبد الرحيم ١٧
سنة من الإسكندرية تشي بموهبة جديدة
مبتكرة نرجو إصداها ورعايتها، حيث خيال
الصديق مسرور جنت به وهو في سنه
المبكر أن يعبر عن قضايا عامة في قصته
بعنوان نهاية أحلام جميلة وهي لغسية
الإرهاب الذي يفتال الأبرياء والأمنيين بين
أي ذنب جنونه... وبذلك يكون قد وضع أشياء
عديدة ربما تكون أكبر من وهي من في مثل
سنه، حيث سنه ١٧ سنة لا يمكن أن يتشغل
بغير ما يوزقه كقضايا ذاتية خاصة، ونرجو
منه معاونة الكتابة، مع رعاية موهبته التي
وشت عن نفسه مبكراً... ومن القصص التي
وصلتنا وننشرها في باب الأصدقاء
تفصيلاً لأصحابها القصة بعنوان بلا
عنوان للصديقة مريم عبد السلام من
القاهرة، والتي تشي بقدرة على التعبير
وحب لل قصة...

بعضها ببعض مهما ارتفعت العواجز
وأقيمت علامات الحدود...

ولقد وصلنا من الصديق السعدي
عبد الله التوزي رسالة تحمل قصة بعنوان
خطوات يقدم واحدة.. والقصة ذات هم
إنساني وتدل على شغافية في الرؤية، لكن
لأبد أن يعطى الكاتب لأمواله الفنية عناية
أكبر حيث طول الجمل بشكل ملحوظ يشكل
عيباً على إمكاناته السردية فضلاً عن بعض
الأخطاء.. ونرجو من الصديق أن يراجع
قصته، وسوف يتوصل إلى مانشير إليه.

وأستطيع أن أجيب على رسالة
الصديق محمد محمد حسن حجازي الذي
يهمه الباب بالترجم من قبول الرسائل، وإنني
هذا بالمره، ولكن يبدو أن حديثنا عن كثرة
الرسائل قد رشح لديه ما يظنه للترجم...
ولقد أرسل قصة بعنوان لماذا لا يغنى
يعبر فيها بطريقة شاعرية عن أثر الزلازل
على أسرة من الأسر، بطريقة كابوسية،
وإنني أقدر للكاتب تصويره الجميل في
القصة التي غلب عليها نوع من الشاعرية،
وكنت أظن أن قلب الكاتب على قصته لغة
القص...

كذلك يشكر الصديق مجدى عبد
العزیز من عدم الرد على قصة أرسلها

وتواصل الرسائل التي يرسلها
الأصدقاء إلى صندوق إبداع كالعادة إلى
الهد الذي يكون فيه من الصعب الإشارة
إلى جميع تلك الرسائل، ومن ثم بدا عتاب
الأصدقاء شيئاً مشروباً، علينا تلقيه، بوه
حب، حيث الصداقة التي اكتسبناها لا
يمكن التفريط فيها بأي حال... ومن هذه
الرسائل من يعتب علينا لعدم نشر أعماله،
ومن الرسائل من يعتب بسبب إهمالنا النظر
فيها يرسل من خطابات أو آراء... لكن في
كل الأحوال نتضمن أن تكون للمجلة عند
حسن ظن الجميع، الذين لابد يتركون أن
الواقع الثقافي في مصر يتطلب وجود مجلة
مثل إبداع في كل عاصمة إقليمية، فضلاً
عن المدن الكبرى مثل القاهرة والإسكندرية،
التي تحتاج إلى أكثر من إبداع واحدة،
حتى يأخذ الجميع فرصته في النشر
والقراءة.

وجدير بالملاحظة أن ثمة رسائل وصلتنا
من الفارس من البلاد العربية، يرى
أصحابها أيضاً أن لهم نفس الحق، وإننا لا
نراجعهم في هذا أبداً، فالنذر المرحل لابد أن
يتواصل مع الجميع، فضلاً عن أن الثقافة
العربية واحدة، وما عائلنا العربي إلا
مجموعة من الأواني المستطرفة تتواصل

بلا عنوان

مريم عبد السلام - القاهرة

أحببته... رغم تعذيبه لي... أحببت قوته... صموده... ثويته...
حتى صمته وبغوضه وإن ضمنت أن أسمع صوته وأحاديثه كبقية
الأطفال... أن افتح له الباب عند قدومه للمنزل ويوقظني وترتفع معه
ضحكاته وضحكاتي...
تمنيت للكثير... ولكن ذلك الجدار الأصم وقف بين الواقع
والتخمين... إنه المستحيل... جدار عالٍ أصم لا تنفذ منه الكلمات ولا
الأهات... حتى الصراخ يقف أمامه عاجزاً ويرتد لصاحبه فيقته...
غرت منها... فكلانا أجهل... ولكنها فهمت
غرت منها... لأن كلانا يراه في أحلامه ولكنها لمسته وبمعته
وكثيراً ما حدثته.
غرت منها لأنها رأت حياته ولم أن سوى موهبة
منذ مولدي... الأيام متماثلة... الكابوس والحزن ليلاً والحياة
نهاراً... انتحرك
اتكلم... أيتشم وفي قليل من الأحيان تملأ أرجاء السماء
ضحكاتي... ولكن أبداً لم أكن سعيدة... حتى الآن لست بسعيدة...
وأبدأ بن "شعر بسعادة" إلى أن يأتي ذلك اليوم الذي يكف عني
عن التفكير في تلك النعمة المترققة في عيني والذي يخلق فيه قلبى
الصواد هدأةً عليّ...
تري من في يوم سافر بالمساء؟؟
ريما... وأغلب الظن أن ذلك اليوم سيكون يوم يقف عتلى ولا
يبيض قلبى...
إنه الموت... إنيبة موت أنا؟؟ وأنت في كنفه... وعشت به...
ومصيرى إليّ؟؟

من جديد... حبل المشقة يتكلى... عيني التي لا أعرفها يمتزج
فيها الحزن والفرحة... الخوف والطمأنينة... اليأس والأمل... لم
استطع على مر السنوات التي لم أعد أعرف عددها معنى تلك
الدمعة... فكل شيء غامض فيه... جميل ومُخيف... نفس الكابوس
كل يوم أصبح النوم كابوساً... فلم أعد أتصل... لماذا لم أحلم به في
الجنة... أو في ميدان قتال... لماذا لم أحلم به قارئاً لكتاب أو حاملاً
لسلاح... لماذا دائماً ذلك الحب المتكلى وتلك الدمعة؟؟
في الماضي كنت أخاف... في زمن ما كنت أستمتع... أما الآن
فقد فاض بي الكل... لم أعد أتصل النوم بذلك الكابوس...
ألا يرحمني يوماً فيجيه إلى وجهه وأمسحاً حتى...
تمسحاً... ملأت ذلك الفخوض في عيني والذي حاولت أن أفهمه على
مر السنوات فلم أستطع...
ظننت ذلك الخوف من الموت... وما بال تلك الطمأنينة
أتكون طمأنينة لوقت عندما يتوه المرء في حياته؟؟ ولكن أبداً لم يكن
جباناً!!
فكرت بطريقة أخرى وفسرت الأمل على أنه أمل حياة أفضل
في القبر حيث الوحدة والهدوء ولكن لماذا إذن اليأس؟؟ لقد كان
مناعلاً بابي اليأس...
تهت في التفسيرات... فحسبت... قُرت... لماذا لا تكون أكثر
وضوحاً؟؟
ظننت لو أنه أنها أرواح وأني اخترع تلك الأساسيس ولكن...
كيف؟؟ صحيح أني لا أفهم ولكني أفسده... ففصلي إن لم يكن كلنى
منه...

البرص

عصام الدين أحمد أمين - الفيوم

باب البؤسة المفتوح... الآن... في معرضة لكل نواحي الإنهيار... جدرانها
متصدعة متساقطة الطلاء... سقفها غير مستقر في أى موضع منه راو

برص يبعث... يعيش بشق... أسفل جدار الحمام في بيت
الأسرة القديم... امرأت... "أصغر أبنائها... كانت دوار للعمدة...

بحكم الصدفة وأيضاً... يعيش بجرر أسفل جدار الحمام برص..
يعيش!

.. لا أجد حقاً على دخول الحمام... ثم ماذا لو أن لدينا ض
رواه؟

زيجتي تراه مرعباً... دائماً، وتخشاها أكثر من أي شيء
وتصرخ... تصرخ كلما تراه تطلب مني قتله رغم أنني
ال لحظة - لم أره ولو مرة بقيمة أو خاطئة أو سريعة طلت: تلح ١٩
قبل أن تغادر الدار وهو شرطها... هو... للرجوع
- اختر لك خبير... أنا أو البرص...
- البرص..

في البدء، عندما كنت، لم أكن أستشعر في الأمر ما يقصير،
استشعرت فيه شيئاً غريباً عني ولا يهمني. تصنعت... ماذا
تصنعت؟ للامبالاه؟ ربما، حتى... أجمعت في إلحاحها وبدأ الأمر
تقليلاً وليس فيه في النهاية ما يقصير، قررت التخلص منه.. البرص.

قضيت ليلة كاملة بين جدران الحمام قضت هي على... هي...
أن أنتظره طويلاً حتى يصرخ من مكته بدا هو - بكل الخشب -
محبباً من الخروج. غفوت وتها إلى أنني... أنني رأيت. أنترت فزماً
ومحلفت... محلفت بعيني فلم أجد شيئاً، وانصت إلى غفوتي، ناديت
عليها.. ناديت بأعلى صوتي.. لم تجب، فناديت بصوت أعلى، جالتي
تعمل بين جدرانها آثار النوم

.. أين هو؟ إنه لا يظهر..

.. ها هو.. أصبحت لا ترى؟

أشارت نحو بقعة، مكان قطعة من الطلاء تساقطت.. بقعة طوابة.
فبدأ سطر الجير للصدع للحبب تظهر.. برص. أصرت هي على أنه
البرص. وليس في إمكان البرص مهما كان، أن يكون رقعة من الجير
الحبيب والعريضة ومهما بدا من قطعة الجير أنها هو أدت أن أثبت
لها أنثرت فردة البائلة من قديمي القترت من المائت صمغتها
بالبلاء.

.. انظري!

.. لم يحدث أن وقع أي برص، ولا رأيت هارباً نحو أي مكان
وسما رأته... هي... ليس هناك قطع الطلاء أيضاً.. ل

.. لا بد أنه هرب إلى مكته..

.. وأين؟

أضرت نحو الشق الواسع أسفل الجدار القديم، كان حلقه
الأسود الفاجر يلتهم مقدمة الفردة الثانية، وحتى نصفها تقريباً
فكيف إذن دخل... البرص.. الشق؟

.. يا خبيثي فك... لا تقدر على برص..

.. وماله البرص؟

توقفت مسالتي.. كل مسالتي التي أثبتت بما لا يدع راع
للشك، عدم وجود أي برص في أي شق من الشقوق بجدار الحمام..
حمام بيت الأسرة وبدأت أمام إصرارها.. هي.. على وجوده،
استجبتها لكرتها، كيف أن عمة لها جئت وكانت تطارد ذباب القرية
فوق أكوام الروث.

.. تميزني؟.. أنت؟

ثم أصرت على وجوده.. البرص. قالت إنها رأته وأنتي لو.. لو
كنت عاقل أو على أحسن الفروض محسن، لكنت.. مثلها - رأته.
إزاء إصرارها وجذتي مضطراً للنداء عنه.. مضطراً، فما غير
وجوده، وهو البرص. فهما يؤذينا، لما تربي في قلبها عدوانه من
حقه.. حقه.. هو أن يعيش كذات أبنى إغائلتها فائتول لها: إنه بالنظر
إلى حاله بيتاً.. بيت الأسرة القديم، ربما يكون هناك آخر في حجرة
النوم أو للمعد أو أي حجرة أخرى.. ربما.. ثمة عائلة كاملة منه.
لكنها سارعت ففارت البيت.. بيت الأسرة القديم.. القديم الذي أنا
آخر أبنائه، الذي يعيش فيه.. برصاً.



ماكس ليبيرمان ١٨٤٧ - ١٩٣٥

مقرّه أولتهورست ١٩١٠

يتجلى في هذه اللوحة التأثير الحر والعميق للفرشاة عند «ليبيرمان» على
 اكمل وجه، حيث يبدو راكبو الزوارق في نهر (الستر) وفي الأفق البعيد تبدو
 مدينة هامبورج، وقد تم تنفيذ اللوحة من خلال مجموعة من اسكتشات الباستيل
 في استديو الفنان في برلين.

العدد ١٤٩٦ - ١٩٩٦

المحامي



جسيم الشعراء (مقال)

لطفى عبد البديع

الحداثة وما بعد الحداثة (دراسة)

ديفيد لودج

الجلددار (مسرحية)

شاعر خمباك

قولتير ثمرة عصره (مقال)

مراد وهبه

نصيرت (قصيدة)

أحمد عبد المعطي حجازي

سندسة الجسد (قصيدة)

حسن طاسب



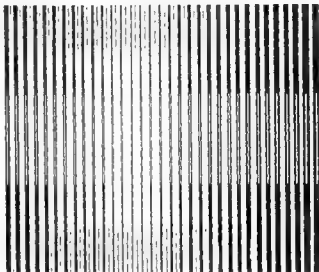
ركيز في حوار مع المخرج الياباني كورسوا
عالة لندن

مسرحية غير صهيونية لكاتب صهيوني
صبري حافظ

المذاع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - اللوحة ١٢ ريالاً - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيه مصرى شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحالى ثروت - الدور
الخامس - من : ب ٦٢٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تتطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

العدد الثاني عشر • أغسطس ١٩٩٤م • ص ١٤١٤

هذا العدد

■ الأستاذية:

٤ نعت (قصيدة) أحمد عبد المعطي حجازي

■ الدراسات:

٩ جسيم الشعر لطفى عبد الجبيل
الحدث ضد الحدث وما بعد الحدث

١٣ ديفد لودج ت : السيد إمام

٣٧ فرائير شرة عصر مراد وهبه

٣١ التسامح قوة الحدث وضغطها ... ألفت غارل زاركا ت: ثورا أمين

٤٠ أجهزة فبركة الواقع محمد فتحى

■ الشعر:

٦٥ سنيسة الجسد حنين طلب

٧٨ صفحات سرية من كتاب الخلق فاطمة قنديل

٨٨ ذئب الثلج كريم الأسدي

٩١ تفرجين سماء لطفى نوفل نيوف

■ القصة:

٦١ مضحكات كرنية بدر الحبيب

٧١ العصفائر تزيق صمت اللبنة نعمات البحيرى

٨٢ اللعبة حمدي الجبران

٨٩ الأجنة والذئاب شريفة الشعلان

٩٧ هواجس متباينة جمال عثمان همد

■ مسرح:

١٠٦ الجدار شاكس خصبياك

■ حوارات:

٤٨ حوار بين كرسوا وماركيز ت: نجم والى

■ الفن التشكيلي:

٥٤ المسافرين خاتمة عصمت والى

ملزمة بالالوان عن المسافر خاتمة

■ مكتبة إبداع:

المكتبة العربية

١١٩ درويش وميتف روزيخ فى جامعة للنيا اشرف أبو جليل

١١٥ حدود الحرية فى الخطاب الألبى رمضان بسطاوييسى

■ الرسائل:

١٢٣ رسائل الشاعرة إليزيث بيشوب (نيويورك) ... أحمد مرسى

١٣١ مسرحية غير صهيونية لكتيب صهيونى (لندن) صبرى حافظ

١٤٠ بول كلى بين الفرشة والنور (فيرونا) يحيى حجي

المسرح البولندى بعيداً عن الطرفة والسندان (وارسو)

١٤٦ هذاء عبد الفتاح

■ أصدقاء إبداع:

١٥٠

أحمد عبد المعطي مجارى

نحت

لست صاحبة الجسدِ

إني كائنٌ لم تكونيه حين دخلت هنا فجأة

وجلست على مقعدي

زائرٌ عارضٌ

... كالظل منسحباً نثيائك

ثم تجردت لي

وتفردت في ركنه المفردِ

بيت الحلى - من أعمال الفنان تراهيرتي - رخام أبيض

فاتركيه بمفترق الوقت، وابتعدى

سوف أكشف عن سرِّه

واحاوره بفمٍ ويدٍ

وأذكره بطفولته،

بالزمان الذى يسبق الذكريات،

وبالكلمات التى لا تقال،

ولكنها عرِّيات دمٍ فرِح بالصبا

ذاهلٍ عن صباح غدٍ ونساءٍ عد

وليكن ثمراً جسد

ساصبٌ لـ .. حـا من نبيذٍ،

وأنشعل من اجبه موقدى

أو يكره .. جامحاً

تتماوج .. رمان السراب

سائعه فى السراب،

إلى أن أعود به آخر الأمل

لَا أَرْضُهُ

كيف أمسك بالبرق؟

كيف أشدُّ على جمرة الروح بالمسدِّ؟

بل أراقصه طيلة الليل، حتى يعودَ معي في الضحى

مرمرًا صاحياً

يتفجرُ حريرةً في المكاء

تدفعُ من لحيته زفير حارس

من بعداء حرقته

بدمع سهوة

يغشها من أناسي د

شعر

وعنه الداخلى روى

بمضى دسأشدا فوق عضائه

مشهدا يَتَفَتَّحُ عَنْ مشهَدٍ .

فِي شَقُوفٍ مِنَ الظَّلِّ وَالنُّورِ،

تَنْهَلُ مِنْ فَوْقِهِ مَطَرًا غَسَقِيًّا،

وَتَرْسِمُ أَنْفَاسَهُ نَبْضَاتٍ مُنْمِنَةً

وَهُوَ يَخْلَعُ مِنْ نَسْجِهَا الْحَيُّ أَوْ يَرْتَدِي

كَلِمًا مَدُّ سَاقًا،

أَوْ ابْتَلَنْتَ مِنْهُ نَهْجِي

أَوْ أَقَامَ بِكَتِفٍ عَنْ جِوْدِ الْبَاصِعِ الْأَغْيَدِ

وَيَمْسُدُ مِنْ سَعْدِ الْفَاحِشِ رُشْدِي

وَقَفَ الْوَعْدُ فِي لَحْنِي

مِمَّ عَلَوْدِ أَسْمَتِي مِنْ جَنِيْدِ

يُظَلِّلُ تَحْتَ رُبَى عَضَّةٍ

وَيُشْعِشِعُ فَوْقَ نُورِي نُهْدِ

مثل ينبوع ماءٍ ترقيق فوق حصي

فسجاً مُعتماً في الظلال،

وأشرق إشراقاً الرُّيدِ

حينت للجسد

وفد انطفأت في مدى الليل حروبُ

واستحال الي مجرد تنفّسٍ في خلدي

فما كنا كنت ي سبيدي

عير أن الذي كان لم يعد

لطفى عبد البديع

أعجبني قول الكاتب الأمريكي وليام فولكنر : لو لم
أخلق لكاتب شخص آخر ما كتبت، وكذلك همنجواي
وديستوفسكي وغيرهم، والدليل على ذلك وجود ثلاثة
مرشحين لتأليف مسرحيات شكسبير، فالشيء المهم هو
«هاملت» و «حلم ليلة صيف» لا من كتبهما بل يكفى
أن إنساناً فعل ذلك، فليس للفنان أهمية وإنما المهم هو ما
يخلق مادام لا يوجد شيء جديد يمكن قوله.

ومعنى هذا الكلام الذى لا يقوله إلا من كان فى مثل
قائمة فولكنر ومغامرته مع الكون والحياة أن المهم فى
قضية الأدب والنقد هو الأدب لا من ينسب إليهم هذا
الأدب من الشعراء والكاتب، فالأولوية عند المقارنة
والاختيار للشعر لا للشاعر وللرواية لا الروائى
والمسرحية لا المسرحى، لأن المعول عليه فى حكم المصير
الإنسانى هو خروج هذه الأنواع إلى حيز الوجود بما
تحمله من معانى الخاريد.

جسيم الشعر

وليت شعرى هل كان يمكن أن يذكر هاستي لولا
الكوميديا الإلهية أو يذكر سرفانتس لولا دون كيشوته؟
فيغير هذه وثك ما كان لكليهما إلا أن يكون واحداً من
أحصاد الناس لا يؤبه له ولا يعرفه التاريخ، ومع ذلك
فالظاهرة الأدبية لها أيضاً نورها الخاص وتعبيرها
المتعالى فى حركة الحياة والوجود، وهى كذلك تصطفى
من تشاء من الأقدار.

والعبارة المقولة هى من حسنة أخبار الأدب، إلا
أنها من الحسنات الثلاث لا يذهبن للسيئات، ولو علم
الذين أثبتوها ما تصمله فى طياتها من تناقض مع
صنيعهم حيث أضافوا الأدب إلى الأخبار لما أثبتوها لأن
إضافة الأدب إلى الأخبار جناية على الأدب.

ولا اعرف بيتا من الشعر حجب آخره اوله مثل قول القائل «ما آفة الأخبار إلا رواياتها فهذا الشطر الثاني من البيت هو الذى بقي على السنة الناس وتونس الشطر الاول لانه كالشاهد الذى يكشف الزيف والاختلاق، وإلا فمن منا يذكر الشطر الاول وصاحبه يجار كالغيث هم نلقا عني ما لم اقل به» ولكن الرواة والإخباريين (وهم المصحفون في الأزمنة القديمة) تأمروا عليه والقبوا به في عالم النسيان، فبقى العجز الذى اخفى ببقائه الجنى عليه وذهب الصدر الذى قيدت فيه الجناية ضد مجهول.

واذكر ان انطوان الجميل رئيس تحرير الامرام الاسبق الذى لم يسمع به - فيما اظن - أثناء هذا الزمان - لان تاريخه قبل التاريخ وكان مكتبه في الامرام امسية بمتدى للمسامرات الادبية التي يؤمها نفر من الابهاء والشعراء - اخذ يمسك ذات ليلة من يعرف صدر هذا البيت؟ فنظر القوم بعضهم إلى بعض ينتظرون الجواب كان اسبقهم إلى ذلك الشاعر محمد الاسمر الذى كان جزاؤه مشاء في الكباب الذى كان في تلك الايام يشيع ببقائه من بعيد قبل ان يشيع بطعمه اللذيذ من قريب.

انا افهم ان يكون للرياضة جريدها والمحادثات جريدها، فالاولى يشغف لها رصيدها من النجوم مثل سارادينا وبيليه وبطلان كاس العالم في هذا العام، والثانية يشغف لها خبر الزيجة التي تقتل الزوج ليصفو لها العيش مع العشيق، أو خبر الرافضة التي تطلب الطلاق من زوجها الطبال صوغاً لجسدها البهش من ان يلحق به من الاذى ما يلحق بالوالدات والمريضات تماماً كما في قصة جى دى مرياسان، أو خبر طبيب الاسنان الذى يخذل سياره سكة الحديد باحدث طرق التخدير

وبغير ذلك من الأخبار التي لا تخطر لأجاثا كرسى على بال.

ولكنى لا افهم ان يكون للمشتغلين بالادب اخبار كاخبار هؤلاء، أم ان كل ما يرد هو إشباع فضول الطفيليين كيفما اتفق كيفما تشبعهم مسلسلات التليفزيون.

ولو لم يكن للأخبار التي تساق عن يتعاطون الأدب من سيئات إلا أنها تفرى الكبار قبل الصغار بالتهافت على بوائير الخسوف وبؤرة تهافت الفراش على النار لكان ذلك وحده من الأثام التي لا تحتل الغفران.

ثم من الذى اغرى الشعراء والمتشاعرين بأن يسووا الصفحات الطوال في المناجزة والصيل حتى فاقوا من يضرب بها اللث في ذلك حين يقال «هيلة ومسكها عليه» ولسان حالهم يقول لينذهب القراء إلى الجحيم وما الجحيم إلا جهنم الشعر كلما دخلت أمة لعنت اختها وفي جهنم متسع للجميع.

أو ليست شهوة الكلام هي التي أنشئت القوم فضيلة التواضع ونسوا معها أيضاً أن زمان العبقرية وأن الأدب إشكال لغوى يستوى فيه الكاتب والنقاد.

وقديما كانت علوم الأدب عند العرب لا تدخل فيها أخبار الشعراء، فهذه بابها التاريخ والتاريخ له شطران أحدهما الحوادث والآخر الوفيات وشر الوفيات يضم ما يعرف بالسسير والتراجم ومغازاته كتب التراجم والطبقات، أما الشعر فهذه اللغة والنحو والبلاغة وغيرها من العلوم التي كانت تعرف بعلوم الأدب وهي تسمية لا يوجد أصح منها بمقاييس العصر الحديث.

وقد كان يمكن أن نستغنى بهذا عن كلام فولكنر مع ما في الترجمة التي نقلناها من ركاكة يشوبها الخطأ، فقد جاء فيها إن لم أكن قد خلقت (كذا) لكتب شخص آخر، وهذا خطأ صوابه ما أثبتناه حيث قلنا لو لم أخلق لكتب شخص آخر، فإن الشرطية. لا تستعمل في هذا الموضع وإنما الذي يستعمل لو وهو حرف امتناع لامتناع، أي امتناع الجواب لامتناع الشرط، فامتنع أن يكتب إنسان آخر «المجوز والبحر» لأن همنجواي هو الذي كتبها وكان في عداد المخلوقين، وكذلك يقال في غيره من كتاب القصة والمسرح امتنع أن يكتب غيرهم ما كتبوا لأنهم وجدوا وأمكنهم أن يكتبوا ما يشاؤون والفرق بين العبارتين الإنجليزية والعربية هو فرق بين منطقتين، فلكل لغة منطقها الذي ينهيه مراعاته وإلا سادت الترجمة وانقلب الكلام إلى طعنة وترجمة ركيكة كالذي يقع من المثشاعرين الذين لا يصنعون العربية إذ لا تلف من لغتهم إلا على شيء شبيه بلفظ «الصيدا» التي أراد لها يوسف شاهين في فيلم اليوم السادس أن تقوم بدور الفلاحة وتتكلم بكلام الفلاحات مع الفرق بين «الصيدا» صاحبة الصوت الرخيم وصاحبتنا صاحبة الصوت الأجلش.

ونعود إلى ما كنا فيه من صنيع القلماء بعد هذا الاستطراد فنقول إنه لم يفسد علينا هذا المنهج من اقتران اللغة بالشعر إلا ما تراءى إلينا من تاريخ الأدب الذي روجه في بدايته الأساتذة المستشرقون في الجامعة المصرية القديمة وكأنه فرع من التاريخ العام على نسق الآداب الأوروبية التي شاعت في الدوائر العلمية بأوروبا في العصر الذي يعرف بعصر التاريخ ثم انتشر بعد ذلك

واستفاد في التكليف وكثر في الجامعات والمدارس وبين عامة المثقفين من القراء، ولا يضر عن أن يكون تصنيفاً يوه من يطلعه أنه بجزء تاريخ تلامت اجزائه ويفضى بعضه إلى بعض في فصول وأبواب وهو في حقيقته تلفيق في تلفيق يضم شذرات من الجغرافية والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من المعارف التي توارى فيها شعر الشعراء لأنه توارى في أخبار ممدوحهم من الحكام والأمراء وما ظنك شعر مفااتيحه في المديح والهجاء والغزل والروا، وهل يبقى من الشعر شيء بعد أن يرد إلى هذه الأغراض؟

ثم جاءت الرومانتيكية وتوابعتها من الرومانتيكية الجديدة وغيرها من صور الاستطيقا الصديقة وهي استطيقا ذاتية لاهم لها إلا مطاردة اللغة الشعرية وتجاوز القصيدة للوقوف على مضمون المعرفة والتجربة الوجدانية المبيان للالفاظ والسابق عليها طمعا في الكشف عن سر العمل علي ما يظهر في نفس الشاعر.

وليس وراء الذاتية التي تعددت صيورها في النقد العربي الصحيح إلا تحلل القصيدة تحت وطأة الذات العلاقة التي تستوعب كل شيء ويصدر منها كل شيء.

ولا نطيل الوقوف عند نقد هذه الآراء لأن الذي يعنينا هو وجود العمل الأدبي، ولا نعلم أحداً بلغ بهذا الوجود غايته مثل هيدجر فالعمل الفني عنده من حيث كذلك إنما يعزى إلى الملكة التي تتفتح بواسطته ولا يوجد إلا في هذا الانفتاح وليس تمامه في ذاته منعزلاً عن غيره وإنما يتحقق له ذلك في نطاق العلاقات التي تتعالى على وجوده المعنى لتضمه إلى العالم الذي يكتفنه وقد كانت توجد قبل ظهوره كائنات أخرى لكن العمل الفني هو

الذى يلقى عليها نوعاً من الضوء ويستحيل إلى مركز
يؤلف بينها ويحمل منها عالماً من العالم.

وقد مثل لذلك بمعبد إغريقى لعله بايتسوم، فالمعبد
وقد اقيم لأغراض دينية ترتبط به جميع اللحظات المتعالية
لشعب يتحكم الإله بوجوده فى مصيره، غير أن المعبد
باعتباره عملاً من الأعمال المادية كان من شأنه إحداث
التغيير فى المنظر الطبيعى، فالحجر بضوئه يظهر ضوء
النهار واتساع أفاق السماء وظلام الليل، فى ثباته يتجلى
الفضاء الذى لا يرى، وجمود العمل الفنى يقابله هدير
البحر ويهدوئه يظهر صحبه، فالمعبد يصفى على الطبيعة
التي تعرفها وضوحاً وبروزاً لم يكونا لها من قبل، ثم إن
المجال الطبيعى من جهة أخرى يؤدى إلى تحديد المسطوح
وأحجام الحجر الذى شيد منه المعبد، وفى هذا التفاعل
بين أوجه التأثير وضروب المبالغة يحيا كل شيء وينمو.

والشعر عند هيدجر قوامه من الكلام الذى لا ينبغي
أن يؤخذ مأخذ الأداة التى يتحقق بها الاتصال بين
المتكلمين ويقع الفهم والإفهام بل الكلام يطابق ما يعرف
عادة بالوعى الإنسانى ولا يوجد الوعى إلا مع إمكان
الكلام وخلق اللغة، ولا شيء يسبق على الإنسان الوعى
بنفسه وما فى العالم سوى تسمية الأشياء كلها كبيرها
وصغيرها، فالكلام واللغة مجال يعمل الشعر فيه عمله

غير أنه لا يأخذها مأخذ المادة المصنوعة بل يدخل اللغة
فى حيز الإمكان.

فالشعر لا يتلقى اللغة قط مادة يتصرف فيها كأنها
معطاة له من قبل بل الشعر هو الذى يبدأ يجعل اللغة
ممكنة، الشعر هو اللغة البدائية للشعوب والأقوام وإذا
فيجب أن نفهم ما هية اللغة من خلال ما هية الشعر.

الشعر عنده هو الأساس الذى يقوم عليه التاريخ
وليس زينة تصاحب الوجود الإنسانى ولا مجرد تعبير
عن روح الثقافة.

وليله على ذلك أخذاً مما يذهب إليه هلدن أن
الشعر حوار لأننا نحن البشر حوار ويستطيع كل منا أن
يسمع الآخر، وإمكان الكلمة يقتضى بالضرورة القدرة
على الكلام والقدرة على السمع وكلاهما يرقى إلى
أصالة الكلمة ذاتها.

فالشعر كالفن قوامه الترامى إلى الإلهى واللانهائى
أنه ينزل منزلة البديل عن فناء الإنسان، ومن ثم كان
موقفاً لظهور الحلم وما وراء الحقيقة فى مواجهة
الحقيقة الصاخبة للموسم التى نعتقد أننا مطمئنون
إليها والأمر على خلاف ذلك فإن ما يقوله الشاعر وما
يأخذه موضوعاً هو الحقيقة.

ديفيد لودج ترجمة: السيد إمام

إن جانباً من جوانب التفاعل على أساتذة اللغة الإنجليزية الأكاديميين هو عدم وجود شيء ذي صعوبة خاصة فيهما يعملون. أما الجانب الآخر، فهو أنهم بمحاولتهم إضفاء لون من الصعوبة على ما يقولون، فإنهم يفسدون المتع البريئة للقراء العاديين، الذين يعرفون ما يحبون ويستمتعون بما يقرؤون. ومن العسير بمكان إيراد الأمثلة الدالة على هذا الموقف من النقد الأكاديمي. ولنأخذ هذا المقتطف من كتاب معاصر معروف هو «د. هـ. لورانس»:

«لا يحذر النقد الأدبي أن يكون عرضاً مبرراً للمشاعر التي يحدتها الكتاب في الناقد الذي يتصدى لنقده. ولا يمكن للنقد أن يكون علماً بحال من الأحوال. إنه في المقام الأول شخصي جداً، ويعنى في المقام الثاني، بقيم يتجاهلها المعلم. ويمكك هو الشعور، لا العقل. إننا نحكم على عمل ما من أعمال الفن بتأثيره على إحساسنا الأمين والحيوي، ولا شيء آخر. وما كل هذا الهراء عن الأسلوب والشكل، وكل تلك التصنيفات والتحليلات العلمية الزائفة للكتب بطريقة تقلد ما يحدث في عالم النبات، سوى أشياء غير ذات صلة. وغالباً ما تمثل رطانة ملة.

ويدخلني الشك في أن عدداً من القراء سوف يتعاطفون بطريقة خفية، أو شبه خفية، مع عاطفية «لورانس» المفرطة. غير أنه يتوجب على أن أقيم بإقتناعهم بخطئه أو على الأقل بخطأ استنتاجاته. والفقرة التي اقتبسناها والتي يفتتح بها «لورانس» مقالاً عن «جون جالزورزي» الذي ظهر سنة ١٩٢٨، تعد

الحداثة .. وضد الحداثة وما بعد الحداثة

خصيصة مميزة من خصائص المؤلف من حيث مجموعيتها العنيفة، وتطرحها المترادفين كلما واصلت تقديمها. والغرضية الانتحائية عابثة بما فيه الكفاية: «النقد الأسمى، لا يعدو أن يكون عرضاً مبرراً للمشاعر التي ينتجها الكتاب في الناقد الذي يتصدى لنقده» غير أنى أزعج واعتقد أن معظم نقاد الأدب الأكاديميين سوف يشاركوننى نفس الرأي، بأنه لو تم تبرير العرض الأدبي، بلغة «لورانس» فإن ذلك يعنى وجوب اشتماله على التصنيف والتحليل اللذين قام «لورانس» باستعمالهما في أزيداء. وكذا سوف يشتمل على قدر من الرطانة التي أشار إليها.

ولا يوجد كتاب مثلاً ينطوى على معنى في ذاته في فراغ. إن معنى أى كتاب هو نتاج اختلافاته وتشابهاته مع كتب أخرى. وسوف يكون من العسير علينا أن نقرأ رواية ما، لا تشابه مع غيرها من الروايات. ولن تكون لدينا الرغبة في قراءة هذه الرواية إذا ما كانت تختلف عن كل ما عداها من روايات. وأي قراءة صحيحة لنص من النصوص، يجب أن تتضمن من ثم التعرف عليها وتصنيفها في علاقتها بنصوص أخرى، طبقاً للمصنوع، والجنس الأدبي، والصيغة والفكرة الزمنية، وهكذا. والتصنيف الأدبي في الحقيقة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يرقى إلى مستوى الدقة التي تحدث في عالم النبات. ذلك أن الأخير، لا يملك التأثير على المبدأ الرئيسى. إن تصنيف الحقائق العلمية في مجموعات ومقولات أكبر (ولناخذ الحيوان، والنبات والمعادن كمثال) هو عمل أولى من أعمال الذكاء البشرى، والذي بدوره لا يمكن فهم الطبيعة أو الثقافة. وبالمثل، ومع قبولنا بما

نحب إليه «لورانس»، من أن المبدأ الأساسى للنقد الأدبي هو ما يؤثر به الكتاب في قارئ مفرد، فإن حقيقة هذا التأثير أو «الشعور» كما يدعوه، إنما يتم إنتاجه عن طريق اللغة واللفظ وحدها. وهذا يعنى أنه لن يكون بمقدورنا أن نفسر الطريقة التي يعمل بها هذا الشعور، ما لم يكن لدينا شيء من الفهم «للاسلوب» أو «الشكل» وباختصار فإنه بغیر أن تكون لدينا فكرة ما عن الأدب كنظام من الإمكانيات، تمثل متناً الأعمال الأدبية جزئياً أحد تحقيقاتها، فإن نصيحة «لورانس» للنقاد بالاعتماد على إحساسهم الأسمن والحيوي ولا شيء غير ذلك، هو نفسه الذي يمكن أن ينتج هذا اللفظ الذي يتحدث عنه، وعلى الأخص من جانب أولئك النقاد الذين يملكون شعوراً أقل عمقاً، ومهارات بلاغية أكثر محدودة، من تلك التي كان يتمتع بها «لورانس» نفسه.

وما أتوى فعله هذا، بطريقة مبسطة، ومنهجية بالضرورة، هو اقتراح بعض الطرق التي يمكن من طريقها ترتيب وتصنيف النكم الهائل من النصوص التي تشكل متن الأدب الإنجليزي الحديث. وهو إن أحببت نظرة إجمالية للتاريخ الأدبي للحقبة الحديثة، التي افترض أن عمرها يقرب الآن من مائة عام، غير أن ما أرغب في عمله هو تاريخ للكتابة أكثر منه تاريخ عن الكتاب، تاريخ للاسلوب والطريقة والصيغ الأدبية لما يدعوه النقاد الفرنسيون المعاصرون «الكتابة» *écriture* وسوف يعكس هذا العمل ميلى إلى الرواية إلى حد ما، وإلى تجاوز الحدود القائمة بين الأدب الإنجليزي والأدب الأمريكى، وفي تطبيقى لمبادئ ووسائل التحليل مستقاة من التقليد الأوروبي في اللسانيات، والبوطيقا.

لقد قمت باستخدام هذا التقليد بالفعل عندما قمت بوصف الأدب باعتباره نظاماً من الإمكانيات يمثل متن الأعمال الأدبية جزئياً أحد تحقيقاته. إذ أن ذلك أساساً هو التمييز الذي قام به «دي سيوسير» بين اللغة *Langue* والكلام *Parole* أي، اللغة، وأحداث الكلام الفاعلة في تلك اللغة. وقد عرف «سيوسير» العلامة اللغوية، أو الكلمة، على أنها وحدة الدال (أي الصوت أو الرمز المكتوب للصوت والمندول، أي المفهوم) وأكد أن العلاقة بين الدال والمندول علاقة اعتباطية. أي أنه لا يوجد سبب طبيعي أو منطقي يفسر السبب الذي يشير به الصوت (قطعة) إلى ذلك المخلوق الذي ندعوه «قطعة» وكذلك الحال مع الصوت (كلمة) الذي نشير به إلى المخلوق الذي نسميه «كلمة» وسوف تقوم اللغة الإنجليزية بأداء عملها بنفس الكفاءة لو تبادلت كلمتا «قطعة» و«كلمة» موقعيهما في النظام طالما كان كل الذين يستخدمون هذا النظام على دراية بهذا التغيير، وهذه اللوثة الاعتباطية التي تقع في قلب اللغة تعني أن العلاقة بين الكلمات داخل النظام، وليس علاقتها بالأشياء، هي التي تظهر بأن المشابهة بين الكلمات والأشياء لا تدعو أن تكون وهماً. وإذا كانت اللغة هي التي تهيئ النموذج لكل أنظمة العلاقات، فسوف يكون لذلك مغزاه العميق فيما يتعلق بالثقافة ككل. وباختصار فإن ذلك يشير إلى أولوية الشكل على المضمون والدال على المندول.

إن إحدى الطرق المتبعة في تعريف الفن الحدائث والأدب الحدائث، بصفة خاصة، هي القول بأنه الفن أو الأدب الذي قبل، أو توقع بطريقة حسسية، نظرة «سيوسير» إلى العلاقة بين العلامة والواقع. لقد ادارت

الحدائث ظهورها للفكرة التقليدية للفن، باعتباره محاكاة واستبدلتها بفكرة الفن باعتباره نشاطاً ذاتياً مستقلاً. وأحد الشعارات التي تميز هذه النظرة، هو تأكيد «الفر باتر» بأن «جميع الفنون تطمح إلى بلوغ حالة الموسيقي» الموسيقي التي تعتبر من بين كل الفنون قاطبة، الأكثر نقاءً من ناحية الشكل، والأقل مرجعية، والتي يمكن القول بأنها نظام من الدوال بلا مدلولات.

لقد كان المبدأ الرنيسي لعلم الجمال، قبل الحقبة الحديثة هو أن الفن محاكاة للحياة وبالتالي فهو استجابة لها. إن على الفن أن يخبر بحقيقة الحياة ويسهم في جعلها أفضل أو على الأقل أكثر احتمالاً. ولقد تضاربت الآراء بالنسبة لنوع المحاكاة المطلوبة وبما إذا كانت محاكاة للحقيقي أو المثالي غير أن الفرضية الأساسية القائلة بأن الفن محاكاة للحياة هي التي سادت في الغرب منذ العصور الكلاسيكية وحتى أواخر القرن الثامن عشر، عندما بدأت نظريات الضيال الرومانتيكية في التصدي لها والتمرد عليها، ثم تم مؤازرة نظرية المحاكاة مؤقتاً مرة أخرى عن طريق الإنجاز البارز الذي حققته الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر. غير أنه مع نهاية القرن، كانت هذه النظرية قد انقلبت رأساً على عقب. «الحياة محاكاة للفن» هكذا أعلن «أوسكار وايلد» وكان يعني أننا نقوم بتأليف الحقيقة التي نتخيلها وبذلك من خلال أبنية ذهنية ذات أصل ثقافي وأيس طبيعياً، وأن الفن قادر على تغيير وتجديد هذه الأبنية عندما تصبح غير ملائمة أو مقنعة. ويتساءل «وايلد» من أين كنا نحصل على هذا الضباب البني الرائع الذي يهبط زاحفاً على شوارعنا، مغمياً

المصاييح ومحوها للنزاع إلى أشباح وحشية خرافية، إن لم يكن بفعل التأثيرية.

غير أنه لو كانت الحياة محاكاة للفن فمن أين جاء الفن الذي ينتمي لذات النوع. إن القصائد لا تصنعها التجربة، إنما تصنعها قصائد أخرى، أي يصنعها التقليد الذي يعيد تشكيل إمكانات اللغة لكي تتلاءم مع غايات شعرية يتم تعديلها بكل تأكيد عن طريق التجربة الخاصة للشاعر الفرد، وليس تغييراً مباشراً عنها. وربما كانت مقالة «ت. س. البوت»، «التراث والموهبة الفردية» أشهر عرض لهذه الفكرة، غير أنه يمكن العثور بسهولة على تنوعات عديدة لهذه الفكرة في كتابات «الإنجليزية»، و«فيكتس»، و«فاليري». قد أنتجت هذه النظرية شعراً من النوع الذي نطلق عليه رمزياً، وهو الشعر الذي يميز نفسه عن الخطاب المرجعي العادي، من خلال الانزياح المعنوي والمضامين الأسلوبية والنحوية واللفظية المحيرة في مجال اللغة. شعر يكتسح فيه الإيماء - connotation - التقرير أو التعيين denotation - ويخلو من أي درى سردية أو منطقية، وإنما على رموز وصور شديدة الحساسية، موحية وغامضة.

ويظهر الرواية الحديثة، كان أقل بطلاً وأكثر ترجيحاً، بسبب الإجماع المؤثر للرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، وهو ما تجلى في فرنسا أولاً، ثم في إنجلترا بعد ذلك، في أعمال جيمس، وكوتوراد، وجويس، وسورانس بطريقة العاطفية المفرطة الحساسية، وكان بمثابة محاولة للقبض على الحقيقة في الرواية السردية، مصححاً بدرجة من درجات الكثافة، جرفت الكاتب نحو

الجانب الآخر من الواقعية والأسلوب النثري للكاتب، بغض النظر عن عادية وابتدال التجربة التي يقوم فيها بنوع الوسيط، نثر عال جداً ومصقول بطريقة زائدة يكشف بها عن أن يكون شفافاً، وبلغت الانتهاء إلى ذاته، وذلك عن طريق الانعكاسات المشرقة التي تومض تحت سطحه، ويتبنى الروائي لنوع من الواقعية تنأى بنفسها عن العالم التجريبي المبتذل لضوء النهار باتجاه الوعي أو اللاوعي الفردي ثم في النهاية اللاوعي الجمعي، مسطحة من حسابها الأبنية السردية التقليدية، للتتابع الزمني، والسبب والنتيجة المنطقيين، باعتبارها أبنية زائفة لا تتفق مع الطبيعة الأساسية والفرضية والمعلقة للتجربة الذاتية، فقد وجد نفسه أكثر اعتماداً على الأهداف والوسائل الأدبية التي تنتمي لعالم الشعر، وبخاصة الشعر الرمزي منه على النثر؛ مثلاً، الإشارة إلى النماذج الأدبية أو الأسطورية العليا، وتكرار الصور، أو الرموز، وغيرها من الوتيفات، وهو الذي أطلق عليه أ.م. فورستر، من خلال إشارة أخرى إلى الموسيقى، الإيقاع في الرواية.

ولقد أضحت هذه الخصيصة المميزة للشعر والرواية الحديثين مالوفة بدرجة كافية. ومع ذلك، فليست كل كتابة تم إنجازها في المحبة الحميلة، حديثة، ولا يزال هناك في عصرنا نوع واحد على الأقل من أنواع الكتابة، قمت بوصفها في عنواني على أنه ضد حديثي، وذلك لافتقاري إلى مصطلح أفضل. وهذا النوع من الكتابة، يواصل التقليد الذي قامت الأحداث بالثورة عليه، وبرغم أن الواقعية التقليدية التي تم تعديلها بشكل مناسب لكي تلخّذ دورها في التفسيرات التي طرأت على المعرفة

وليس أسهل من تنفيذ فكرة «أورول» القائلة بإمكانية التفكير بغير مفاهيم لفظية. غير أن مغالطاته لا يمكن لها بالضرورة أن تقوض صحة كتاباته. وكان يمكن لإريك بلير Eric Blair^(١) بغير هذه العقيدة الساذجة في إيجاد الكلمة المناسبة لمعنى سابق الوجود، أن يظف في خلق هذه الشخصية الأمينة تماماً، والمعتمد عليها، للمؤلف المخبر بالحقبة. إلا وهو «جورج أورول» وكان يندو من السهل، والصق معاً، إثبات أن هـسيليب لآركن»، إما أنه يخذل نفسه، وإما أنه يحاول أن يخدعنا، عندما يقول: «إن الشكل لا يمثل بالنسبة لي أهمية كبيرة. والمضمون هو كل شيء» لقد قدم الكتاب ضد الحداثيين، وبطريقة جافة عرضاً محدود القيمة في الحقيقة الحديثة، كجمالين ومنظرين. وحتى يميزوا بينهم وبين الحداثيين، فقد رضخوا للساذجة، أو لمواقف زائفة ومحافظة من العملية الإبداعية. وهذا ينطبق مثلاً على «هـ. ج. ويلز» وهـ.أرنولد بينت»، اللذين ينتميان إلى حقبة مبكرة، كما ينطبق على «أورول» وهـ.آركن»، فيما بعد. إن الكتابة ضد الحداثية أكثر طرافة من النظرية التي تزيدها. أما فيما يتعلق بالكتابة الحداثية فالامر على العكس تماماً.

ولا يواصل هذان النومان من الكتابة (الحداثي ضد الحداثي) فقط بقايعاً، فيما أزعج، في حقبتنا الحديثة، وإنما بإمكاننا أن نرصد أيضاً أجوهاً مختلفة لهيمنة نوع من هذه الأنواع على الآخر، ولقد جاءت الحداثة إلى إنجلترا لأول مرة عند نهاية القرن التاسع عشر، في كتابات هـ.أيلده» ومن نطلق عليهم ككتاب الانحطاط Decadents^(٢) وكتابات «ميتس»، وهـ.كونراد» ثم «هنري جيمس». وفي العقد الأول ونصف القرن

البشرية والظروف الحادية لا تزال ذات قيمة وقادرة على الصيانة والمو. ولا يطمح الفن ضد الحداثي في بلوغ حالة الموسيقى وإنما يطمح بالأحرى إلى بلوغ حالة من التاريخ. ونثره لا يقترب من الشعر، وإنما شعره هو الذي يقترب من النثر. إنه ينظر إلى الأدب باعتباره ميلاً للحقيقة التي تسبق فعل التواصل وتستقل عنه في الوقت ذاته. وفيما يتعلق بإعلان هـ.أيلده» النصف جاد، بأن تصورنا الضباب إنما نستعده من التأثيرية، فإن ضد الحداثيين، يريدون بأنه على العكس من ذلك قد تم استنقاؤه من الرأسمالية الصناعية التي شيدت مدناً كبيرة لوث أجواؤها بخلاف الضم، وأن واجب الكاتب يكمن في توضيح هذا الترابط السببي أي إن كان لزاماً عليه أن يركز على تأثيرات الضباب البصرية المشوهة، فعلى الأقل، يجعل منها رسوماً للتشوه الأساسي الذي أصاب الطبيعة البشرية، كما فعل «ديكنز». تعطي الكتابة ضد الحداثة إذن، أولوية للمضمون، وتنزع إلى أن تكون نافذة الصبر مع التجريب الشكلى الذي يصحب ويمرّق التواصل. والنمط اللغوي الذي تشتمل عليه، نقض النموذج السوسيري، ويمكن التمثيل له بنصيحة جورج أورول للكاتب في مقالاته «السياسة واللغة الإنجليزية»:

«إن ما نحتاج إليه قبل أي شيء، هو أن ندع المعنى يفتر الكلمة، وليس العكس... وربما كان من الأفضل تنحية الكلمات جانباً بقدر الإمكان، وأن نقوم بتوضيح المعاني بالقر الذي يمكننا من اختيار، وليس بقول، عبارات يمكننا تغطية هذه المعاني بطريقة أفضل...»

العشرين بدا أن هناك رد فعل ضد الموجة الجديدة (الطليعة) *vante-garde*، المعونة من جديد إلى الصنيع الأدبية الأكثر تقليدية وسذاجة. وكان شعراء هذا الاتجاه الناجسون والبارزون هم: «كيلنج»، و«هاردى» و«بريجس»، و«نيوبولت»، و«الجورجيون»، من أمثال روبرت بروك. وتم إعمال «جيمس كونيوك»، ولم يتمكن جويس من نشر أعماله وأبعد «ميتس» عن عرفة الرمزى، باتجاه شعر عام تقريرى يتعلق بالأحداث اليومية وكانت هذه هي الفترة التى أخذ فيها إزرا باوند على عاتقه مهمة الحداثة، وتولى تلك بصفة خاصة عبر الإعلاء من شأن «ت. س. اليوت»، و«جويس» اللذين قابلهما باوند عام ١٩١٤. وربما كانت الحرب التى بدأت فى نفس العام، والتى أحدثت هذا الانقلاب الثقافى والاجتماعى والسيكولوجى الضخم، هى التى هيأت المناخ المناسب لاستقبال فن الحداثة. وشاهدت فترة ما بعد الحرب مباشرة، ظهر روائع مثل: *الهبجات البرية - فى كولين The wild swans at Cools* ونساء عاشقات والأرض الخراب، و*يوليسيس*، والطريق إلى الهند، و*مسند دالوى*. وظهرت هذه الأعمال على مدى سنوات قليلة من ظهور بعضها البعض. ومن المؤكد أن الحداثة هى التى هيمنت على فترة العشرينيات. غير أنه فى الثلاثينيات، بدأ البنودل يتأرجح للخلف فى الاتجاه المضاد. ووجه الكتاب الصغار لهذا العقد من ذوى الاهتمامات السياسية، مثل «أودن» و«أشروود»، و«سيندر» و«ماكيس»، و«داى لويس»، و«إيوارد»، انتقاداتهم للكتاب الحداثيين للجيل السابق، على مزاعمهم الثقافية النخبوية، ورفضهم الانخراط فى

الشئون العامة أو المشاركة البناة فى قضايا العصر، وإخفاقهم فى التواصل مع الجمهور العريض. وكتب «لويس مكنيس» عام ١٩٢٨: «لقد عاد شعراء *التوقيعات الجديدة* New signatures مرة ثانية إلى التفصيل اليونانى للإبلاغ والتقرير. والمطلب الألبى هو أن «نعتز على شىء» يقال ثم تأتى فى المرتبة الثانية كيفية قول هذا الشىء بأفضل طريقة ممكنة» وهى نفس أفكار «أورول» العاطفية. لقد عادت الهيمنة من جديد للواقعية فى الثلاثينيات. وفى سنة ١٩٣٩ يعلن «ستيفن سبيشر» فى كتيب صغير بعنوان «الواقعية الجديدة» (توجد اليوم نزعة بين الكتاب للعودة إلى الواقعية، ذلك أن مرحلة التجريب الشكلى قد أثبتت عمقها) ونفخ الكتاب المظنون لهذا العقد (أورول وأشروود، وجرين و*Waugh*) عنهم نفوذ الرواية الحداثية بكل ميولها الأسطورية والشعرية، وصقلوا الرواية التقليدية بتقنيات تعلموها من السينما، ولم يعد التاريخ كما وصفه «بيدالسوس»، كابوسا يحاول الكاتب الاستيقاظ منه، وإنما مشروعا يتوق إلى المشاركة فيه. وهيات الحرب الإسبانية الفرصة النموذجية لذلك، ومالت كتابات الثلاثينيات إلى أن تصور نفسها فى أنماط تاريخية للخطاب، مثل السيرة الذاتية والمشاهدات، وأدب الرحلات (رحلة إلى حرب *Journey to war*، خطابات من آيسلندا *Letters from Iceland*، الطريق إلى ويجان بيري *The Road to Wiganpier*، ورحلة بدون خرائط *Journey without Maps* صحيفة الخريف *Autumn Journal*، يوميات برلين *Berlin Diary* وكلها عناوين دالة على هذا الاتجاه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وفي الأربعينيات، وبعد الحرب العالمية الثانية، تأرجع البندول للوراء مرة ثانية، ليس بشكل كامل، وإنما بدرجة ملموسة، نحو قطب الحداثة من جديد. والقول بأن الرواية الإنجليزية قد عادت لاستئناف التجريب قول مبالغ فيه. إنما الأمر يؤكد هو عودة «الكتابة الخاصة» والالتزام بنقل الحساسية الفردية على حساب التجربة الجماعية، وحدث إحياء عظيم «لهنري جيمس»، وكان «تشارلز سوجان» في طان الكثيرين، هو خليفته المعاصر. وحدث ابتهاج عظيم بالإنشاء الواضح للدراما الشعرية، وبخاصة أعمال «إليوت وكركستوف فري»، وكان «ديلان توماس»، الذي واصل التقليد الحدائش للشعر على طريقته الخاصة أكثر الشعراء الصغار المحتفى بهم.

وفي منتصف الخمسينيات بدأ جيل جديد من الكتاب ممارسة الضغط في الاتجاه المضاد وكان يشار إليهم أحياناً بمصطلح «الحركة The Movement» وذلك في مجال الشعر أساساً، وأحياناً بالمصطلح الأكثر صحفية «الشبان الغاضبون»، وذلك في مجال الرواية والدراما بصفة رئيسية. وبعض الشخصيات الرئيسية في هذه المجموعات المتداخلة إلى حد ما، هي كنجزلي أميس، فيليب لاركن، جون وين، جون أوسبورن، جون برين، دونالد دايفي، د. ج. انرييت D. J. Enright، والان سليطو. لقد تشكل هؤلاء الكتاب إلى جانب الكتاب الآخرين الذين برزوا إلى اللمعة في الخمسينيات مثل س. ب. سنو، وانجوس ولسن، في المحاولات التي تبذل للتجريب في الكتابة وكان الروائيين قانعين من الناحية التقنية باستخدام التقاليد التي سادت في

الثلاثينيات، والواقعية الإلواردية، وذلك مع تعديل طفيف. وكانت أصالتهم أساساً مسألة نبرة، وموقف، وموضوع، وفيما يختص بالشعراء، تمثلت كل الأشياء التي يتفرون منها في شخص ديلاس توماس: الإيهام اللفظي، الطنونة الميتافيزيقية، والرومانتيكية العاطفية المتحمسة. وكانوا يهدفون إلى توصيل تصوراتهم عن العالم كما هو بشكل واضح وأمين، من خلال أشعار جافة منظمة وكثيفة إلى حد ما. وباختصار فقد كان هؤلاء الكتاب مفسدين للحداثة ولم يحاولوا إخفاء نزعاتهم هذه في مقالاتهم ومراجعاتهم النقدية.

إن التفورات التي طرأت على النمط الأدبي الذي تمت مناقشته، غالباً ما يتم شرحها بمصطلح تأثير الظروف الخارجية على الكتاب سواء أكانت هذه التفورات اجتماعية، أو سياسية أو اقتصادية (محنة الحرب العظمى، بروز الأنظمة الدكتاتورية في الثلاثينيات، والتأثيرات الجذرية للثورة والحراك الاجتماعي بعد الحرب العالمية الثانية.. إلخ) غير أن انتظام الانتقال ما بين هيمنة الحداثة وفقد الحداثة في الكتابة الإنجليزية المعاصرة والتي قمت بمقارنتها بحركة البندول التي يمكن التنبؤ بها، توحى بأن هذه العملية لا يمكن تلخيصها بالرجوع إلى الظروف الخارجية الاتفاقية وحدها، وإنما توجد الصلة داخل النظام الأدبي نفسه. ويمكننا الاستفادة من هذا الخصوص من نظريات الشكلايين الروس في العشرينيات وطلقة براغ اللغوية، وعلماء الجمال الذين جاسوا بعضهم في الثلاثينيات وعلى الأخص ما يتعلق بتسميوساتهم عن نقض المألوفية Defamiliarisation والأمامية. إن الشكلايين الروس فيكتور شكوفسكي، يؤمن بأن غاية كل فن

ومعبره هو نزاع المألوفية عن الأشياء التي غدت روتينية وحتى غير مرئية لنا بفعل العادة. وينقض المألوفية يمكن لنا أن ندرك العالم إبداعاً جديداً ومزاجاً؛

«إن العادة تلتهم الموضوعات والملابس والأثاث وزوجة الإنسان والخروف من المرب، إن الفن يوجد لكي يساعدنا على استعادة الإحساس بالحياة، لكي يجعلنا نشعر بالأشياء ولكي يجعل الحجر «حجرًا».. غايته هي أن يعطينا إحساساً بالشئ» كما نعرفه لا كما نتعرف عليه، ووسائله الفنية هي التي تجعل الأشياء غير عادية وغير مألوفة. أن تنبهم الأشكال لكي تزيد صغرية وديموم الإدراك.

وتبعاً للصياغة الواردة في الفترة فإن فكرة نقض المألوفية تنزع نحو المداثة والكتابة التجريبية. ولقد كان شكولوفسكي في هذا الوقت هو المدافع عن الموجة الطلائعية الجديدة في الفترة التي أعقبت الثورة مباشرة. غير أنه من الواضح من هذه النظرية أن الصيغ الأدبية مثلها مثل الملابس والأثاث والزوجات يمكنها أن تقع ضحية للتأثير الترتيب للمادة. إن التجريب يمكن أن يصبح مألوفاً بدرجة تجعله يتوقف عن إثارة توانا الإدراكية وبالتالي فإن الصيغ الكتابية الأكثر بساطة ومباشرة يمكن لها أن تبدو طازجة وجريئة. وإذا ما استخدمت رطانة حلقة براغ: إن ما تحققت له الأمامية على يد جيل من الأجيال يتراجع إلى الخلفية على يد الجيل الذي يليه. وعليه فإن «ياوئد» و«ت. س. الميوت» حققوا الأمامية في شعرهم وذلك من خلال الانتقالات المحيرة ومعجمهم register، والانزياح التركيبي

وإشاراتهم السرية الخاصة بهم والتي تنكس على خلفية الدائقة الشعرية التقليدية لبدايات القرن العشرين. وحقق شعراء الثلاثينيات بدورهم هذه الأمامية متكتئين على خلفية الصيغة المداثية «إيجيت وياوئد» وذلك من خلال تبنيهم لنبذة صوتية أكثر اتساقاً منصرلين قليلاً عن السياق الشائع، مائلين فصاعدهم بالإحالات المسببة لحقائق الحياة المعاصرة. وحقق ديبلان توماس والمدرسة الرؤيوية Apocalptical School الأمامية لشعرهم على خلفية من شعر الثلاثينيات وذلك من خلال الاستعارات المخلطة السرفة والتراكيب المعنوية والإيماءات السرية والسعرة. وحقق لاركن وشعراء الحركة الأدبية هذه الأمامية في شعرهم باتكائهم على خلفية الشعراء الرؤيويين وذلك بتبنيهم لنبذة صوتية جافة خالية من الرنين، وبخيلهم عن البلاغة الرومانتيكية، وتفضيلهم لموضوعات عادية ويومية مبتذلة. وهذه العملية هي التي تجلي القاريخي لفكرة سوسمير، بأن الصلوات تحقق الاتصال غير الاختلافات فيما بينها. والتجديد إنما يتحقق بمناهضة ومخالفة التقليد المتوارث. وإذا ما تسألنا لماذا يبدو ذلك متضماً وبشكل ثابت العودة للتقليد الماضي، فإننا يمكن أن نجد الإجابة في نظرية أخرى من نفس التقليد الشكلائي، وتحديدًا، في التمييز الذي أقامه «رومان جاكسون» بين قطبي الاستعارة والكتابة في اللغة.

وبطبقاً لجاكسون فإن الخطاب يقوم بربط موضوع ما بغيره، لتضاهيهما بمعنى من المعاني أو بسبب مجاورتهما لبعضهما البعض في الزمان والمكان. وبهين أحد هذين النمطين من أنماط الترابط على الأخر من

خلال متكلم فريدي أو كاتب فريدي، ويدعوا جاكسون، الاستعارى والكنائى على التوالى. ذلك إن مذين النوعين من الصور (الاستعارة والكنائية) صيغ أو صور مصغرة للعمليات المتضمنة. إن الاستعارة هي صورة من صور الاستبدال المبنية على التشابه، مثلما نصف ملكاً بأنه شمس وذلك بسبب قوته وأهميته لرعاياه، بينما الكناية metonym، والصورة التي ترتبط بها بشكل وثيق وهو المجهاز المرسل synecdoche تستمد من المجازة مستبعدة خصيصه من خصائص الشيء الأساسية بالشيء نفسه. السبب عوضاً عن النتيجة أو الجزء الذي يحل محل الكل أو العكس مثلما يشار إلى ملك بالتاج أو العرش أو القصر. وتستخدم معظم الخطابات كلا النمطين من الصور. غير أن احتمالات العثور على إحالات استعارية للملكية تكون أكبر في أعمال شكسبير بينما تكون احتمالات العثور على الإحالات الكنائية هي الأقوى في حالة التقارير الصحفية ذلك أن تلك الصيغ من صيغ الخطاب هي على التوالى استعارية وكنائية من ناحية البنية، وذلك من خلال طريقتها التي تربط بها موضوعاً بموضوع آخر. إن الاستعارة والكنائية هما في الحقيقة تطبيقان بلاغيان للمعمليتين الرئيسيتين المتميزتين في أي تلفظ وهما الاختيار والربط. ولكي ننشئ جملة ما، فإننا نقوم باختيار عناصر معينة من البدائل اللغوية ثم نضمها إلى بعضها البعض طبقاً لقواعدها. وتلب الاستعارة على محور الاختيار والاستبدال، بينما تلعب الكناية على محور الضم والتركيب. وجانب من الدليل الذي ساقه جاكسون على الأهمية الأولية لتمييزه. هو أن أمراض الكلام تظهر نفس الخاصية الثنائية. إن أولئك المصابين بمرض

الحبسة aphasic، والذين يجدون صعوبة في اختيار الكلمة التي يلجئون إلى الضم والمجازية ويقعون في أخطاء كنائية كمثل استخدامهم لكلمة «سكين» في الوقت الذي يقصدون به الإشارة إلى كلمة «شوكة» أو لكلمة «أوبسيس» في الوقت الذي يعنون فيه كلمة «قطار»، بينما يستخدم المصابون بالحبة الذين يجدون مشقة في ضم الكلمات بطريقة صحيحة في وحدات أكبر تعبيرات شبه استعارية مطلقين على ضوء لجة الغاز «ناراً» على سبيل المثال أو يطلقون على الميكروسكوب «مرآة التجميع» وفي أحد البرامج التلفزيونية التي أُنعت منذ سنتين من تجارب لتعليم الطمسبازنى التواصل عن طريق اللغة الاعلامية حدث الإنجاز الرائع عندما تمكنت أنثى الشمبازنى من تلقاء نفسها من اختيار وضم العلامات التي تعلمتها لكي تصف مواقف روائية. وقيل بأن أحد هذه الحيوانات ويدعى «واشسو» أشار إلى بطة على أنها (طير مائي) وأشار آخر ويدعى «لوسسى» إلى بطيخة على أنها (شراب سكرى) وهي تعبيرات كنائية واستعارية على التوالى. وإذا ما وصلت الشمبازنى تقدمها لكي تكتب كتباً، فسوف يكون مقدورنا التنبؤ بأن «لوسسى» سوف تصيب حدائيه، بينما تفدو «واشسو» ضد حدائيه. ذلك أن تمييز جاكسون يتجارب بدقة مع التمييز الذي أقمته بين نمطين من أنماط الكناية في حقبتنا المعاصرة، ولنتأمل نموذجين من نماذج الكتابة باعتبارهما تمثيلاً للكتابة الحدائية. «الأرض الخراب» و «يوليسيس». إن كلا العنوانين استعارى، ويطلب قراءة استعارية للنصين. وفي الحقيقة، فإن قصصات، س. ال. جيوت لا يمكن قراءتها بطريقة أخرى. إن أجزاءها ترتبط ببعضها كلية على أساس من التشابه والمقابلة الساخرة (وهو نوع سهل من أنواع التشابه ولا تكاد ترتبط قط على أساس من السبب والنتيجة

يمكن إذا أن نخطئ فنظننا «لماكسيس»، أو «اودن» في حالة مزاجية معينة، أو حتى على أنها نتاج واحد من الجورجيين.

إن التمييز بين الاستعارة والكتابة إذن يمكن أن ينبثق عن علة الإيقاع الدائري للتاريخ الأدبي، وعن السبب في أن للتجديد غالباً، وبشكل ما، يعد تكوئاً إلى الأشكال القديمة. ولو صبح ما ذهب إليه جاكسون، فإنه لن يقدو أمام الخطاب من مكان سوى بين هذين القطبين.

وعلى الرغم من هذا، فهناك نوع آخر من أنواع الفنون، أو نوع آخر من أنواع الكتابة، في حقيقتها المعاصرة، لا هو بالحدثي، ولا بصد الحدثي، ويسمى هذا النمط من الفن أو الكتابة، بما بعد الحدث. ويمكننا اقتفاء هذا الاتجاه تاريخياً إذا ما عدنا إلى الوراء إلى الحركة الدائرية التي بدأت في زيورخ عام ١٩١٦. أن مسرحية ستوبارد Tom Stoppard المسلية والمسماة بـ «صور زائلة» Travesties والتي تتوضع زمانياً ومكانياً داخل هذه الحقبة، تصور واحداً من مؤسسي الدائرية، ألا وهو «تسستان تزراء» وتوقيعه في صدام طريف مع «جيس جويس» ولينين، «مثلة على التوالي، للمؤلفين الحدثي وصد الحدثي من الفن، غير أن ما بعد الحدث، باعتبارها قوة ذات مغزى في الكتابة المعاصرة، هي ظاهرة حديثة زمانياً، وهي أكثر وضوحاً في أمريكا وفرنسا منها في إنجلترا، اللهم إذا استثنينا مجال الدراما. إن ما بعد الحدث تواصل النقد الحدثي للرواية الواقعية، غير أنها تحاول أن تتجاوز أو تدور حول أو تفوض تحت الحدث. وهي على الرغم من كل تجريبيها الشكلي، وتقدمها، تحتفظ للقرى بوعدها «المعنى»

المسريين، أو من خلال المجاورة في المكان والزمان. أما بوليسيس، فإنها تتضمن قصة. قصة، إذا جاز لنا القول، من تخصص شعب دبلن. غير أن هذه القصة تحاكي وتزأ قصة هومر (الأوديسية) إن «بلوم» يقوم بتمثيل ومحاكاة أوديسوس بطريقة ساخرة، وكذا يفعل ستيفن مع تليماكوس، وهوللي مع نيلوب. إن بنية رواية جويس استعارية في الأساس، وبالتالي فهي مؤسسة على التشابه بين أشياء غير متشابهة، ومعزولة مكانياً، وزمانياً بشكل عريض. وفي المقابل فإن الرواية الواقعية وصد الحدثية (ولنأخذ «حكاية الزيجات» المجازة The Old Wives Tale ك مثال) هي بالضرورة كتابية. أنها تميل إلى محاكاة علاقات الأبناء بعضها البعض مكانياً وزمانياً بكل ما يقدّر عليه الخطاب من أمانة. إن الشخصيات وأحداثها، والخلفيات التي تقوم عليها هذه الأحداث، جميعها معقودة إلى بعضها البعض عن طريق المجاورة المادية والتعاقب الزمني، والسبب والنتيجة المنطقيين، ويتم تشظيها في النص عن طريق التفاصيل المجازية (الأجزاء التي تمثل الكل) ولقد دفع الشعراء ضد الدائريين الشعري في نفس الاتجاه، مستخدمين الاستعارة استخداماً مقتصدًا، ومعتدين بكرة على الكناية والمجاز، ولنأخذ هذا الاستدعاء لتذكريات جيل السباق المعتملة ك مثال:

قبعات ملونة لحظة الاستهلال: وقبالة السماء
عدد من المخلات: وفي الخسارج
قوافل من العيريات الفارغة والحر
وعشب مبعثر: ثم الصرخة الطويلة
معلقة بلا سكوت، هستي تهيدا
فتتوقف أعمدة الصحف في الشوارع
«فيليب لارن»

التناقض Contradiction، والتقابل Permutation واللااستمرارية discontinuity، والعنائية Ran-domness، والإفراط excess والدائرة المقصورة Short circuit.

ولا يمكن تمثيل مبدأ التناقض باكثير مما تفعل الكلمات المتكررة والفاصلة لشخصية بيكييت «الغير مسمى The unnamable»، يجب أن نواصل، لا يمكنني أن أواصل. سوف أواصل، حيث كل عبارة تنفي سابقتها. ويتذبذب الراوي طوال النص بين الرغبات والتأكيدات التي لا يمكن التوفيق بينها. ويقترب «ليونارد هايلتز» من هذه الأسس التناقضية الراديكالية في ممارسة الكتابة عندما يقول في إحدى قصصه «إن من المستحيل الحياة مع أو بدون روايات» وتقيم ديانة البوكونيزم Bokonism في رواية كيرت فونيجوت^(٣) Kurt Vonnegut كالمسماة «مهداة لقطعة cat's cradle على الحقيقة المحزنة للتخلي عن الواقع وكذا الحقيقة المحزنة لاستحالة التخلي عن الواقع» والخشونة هي إحدى الخصائص القوية للتناقضية. وليس مدهشاً، أن تكون شخصيات القصة ما بعد الصدائية في الغالب، مزودة بالجنس ambivalent (الراوي في رواية بروجيد بروفي^(٤) Brigid Brophy «في الترانزيت» In Transit والذي يعاني من فقدان الذاكرة في أحد المطارات الدولية وليست لديه القدرة على تذكر أي جنس هو أو هي، والغير قادر على حسم المسألة بالحصص الذاتي في دورة مياه عامة بغير أن يعرف/ تعرف ما الذي يريد/ تريد اكتشافه) وينجو البطل للمعزى ومحبوته انتسيا عند لزوة حكاية جون

إن لم يكن «بمعنى» «أين تكمن الصور في السجادة» هكذا تتسأل إحدى الشخصيات في SnowWhite، مومنة لعنوان قصة لهنري جيمس أصبحت مضرب الأمثال بين النقاد باعتبارها إحدى صور الغاية من النقد التأريخي. «أين توجد الصورة في السجادة» أم أنها مجرد.. سجادة؟ والعديد من كتابات ما بعد الحداثة ترحى بأن التجربة ليست سوى سجادة، وأنه بالرغم من أي نماذج أو أنماط يمكن لنا تعيينها فيها، فإنها جميعاً لا تعود أن تكون لونا من ألوان الخيال الهمي للريح. إن الصموية التي تواجه قارئ كتابات ما بعد الحداثة، ليست في الأغلب مسألة غموض، يمكن استجلاؤه، بقدر ما هي مسألة عدم تأكيد مستوطن. ولا تستطيع أي كمية من الكتابة الثنائية أن تؤسس مفلاً هوية الرجل ذي المعطف الثقيل والقبعة والعصا الذي يراجه «موران» في رواية بيكييت «موللي»، Molly. وإن تتمكن أبداً من فك تسجيح حيكات «ماجنوس» Magnus لجون فولرز، أو رواية «الإن روب جرييه» «السوق» Le voyeur أو صرخة القدر Cryng of Lot لثوماس بينتون (١٩٤٩)، ذلك أن هذه الروايات تمثل متاهات بغير مخرج.

وتؤكد نظرية جاكسون طريقة أقل كفاية، أن على أي خطاب أن يربط موضوعاته طبقاً لقاعدة التشابه أو المجاورة، وغالباً ما يتم تفصيل أحد هذين النمطين من أنماط الاتصال على الآخر. وتحاول الكتابة ما بعد الصدائية أن تتحدى هذه القاعدة وذلك بالبحث عن مبدأ بديل لـ «الإنشعاب»، وإثني أعطى لهذه البدائل اسم:

بارث^(٥) John Barth الخرافية المجازية Giles Goat Boy من الاستجواب المروع لكمبيوتر-wes عندما يسجنان معا تسافيا In Capulation ويردان على السؤال انكران انما أم اثنيان بإجابتين متوافقتين ومتناقضتين «نعم» و«لا».

وتتضمن كل من الاستعارة والكناية، عنصر الاختيار، ويتضمن الاختيار الاستغناء عن شيء، وفي بعض الأحيان يتحدث الكتاب ما بعد الحداثيين هذا القانون وذلك بإجراء التباديل لسطور سريعة في نفس النص «عشيقته الملائم الفرنسي» لجون فاويز The French Lieutenant Woman أو قصة جون يارت «مفقود في الملهى Lost in the Fun House» يستخدم بيكيت إبدال معلومات تافهة لكي يجعل كلا من الحياة، والسرد القصصى، يبدو عبثاً :

«وبالنسبة لقدميه، فإنه يلبس أحياناً جورباً قصيراً في كل منهما، أو جورباً قصيراً في أحدهما، وفي الأخرى جورباً طويلاً، أو بوتا، أو حذاء، أو شبشباً، أو جورباً طويلاً وبوتا، أو جورباً قصيراً وحذاء، أو جورباً قصيراً وشبشبا أو جورباً طويلاً وبوتا، أو جورباً طويلاً وحذاء، أو جورباً طويلاً وشبشبا»

ويبقى بيكيت على هذا النوال صفحة كاملة ونصف في «وات» Watt وربما كانت أشهر أمثلة التباديل عند بيكيت هي هذه الفقرة من Molly (موللي) حيث يناضل اللجل مع مشكلة توزيع وتدوير أحجار المص الستة عشرة في جيوبه الأربعة، بطريقة

تجعله قادراً على مصها بنفس الترتيب، إن شخصيات بيكيت تسعى بلا مائل لفرض نظام رياضي خالص على التجربة في غياب أي نظام ميتافيزيقي.

والتبادل تدمر استمرارية النصوص، وهي الخاصية التي تتوقعها من هذه الكتابة بطبيعة الحال. وهي استمرارية للرواية الواقعية المستمدة من المجاورات الفضائية والزمانية، والتي تمكن عالم الرواية من إزاحة العالم الحقيقي في التجربة القرائية. والنصوص الحداثيّة مثل «الأرض الضراب» تبدو منقطعة وبلا استمرارية، طالما نتفقد في التعرف على وحدتها الاستعارية، إن ما يعسد الصداثة تنظر بعين الشك لأي نوع من أنواع الاستمرارية. وإحدى السمات الرئيسية لذلك، هي طريقة إنشاء روايات في أجزاء صغيرة جداً غالباً ما تكون فقرة على صعيد المحتوى، والوقفات النصية بين الأجزاء، يتم التأكيد عليها بالعناوين الكبيرة والأرقام، أو من خلال وسائل طباعية أخرى. وتوجد مرحلة أبعد من هذه المرحلة في تتبع أسلوب الانقطاع (عدم الاستمرارية) وهي تقديم العشوائية في العمليات الكتابية أو القرائية: Cut-ups «تمزقات» لوليام بيرورثس William Burroughs أو رواية Loose Leaf (ورقة سائبة) لـ «ب. أس جوشنسون» B. S. Johnson والتي ينتقل بها كل قارئ، إلى ترتيب مختلف.

ولقد أفرط بعض الكتاب الماوراء حداثيين عمداً في استخدام الترسيمات الاستعارية والمجازية إذا جاز التعبير، إلى حد التعريض، وحاكوها محاكاة ساخرة وهزلية داخل سيرورة استخدامهم لها، وبهذا حاولوا الإسقاط من سيطرتها. وتعتبر Trout Fish

ing in America «صيد السلمون في أمريكا» لريتشارد براوتيجان Richard Brautigan على سبيل المثال، أحد الأمثلة البارزة على التشبيهات الشاذة والغريبة والتي غالبا ما تهدد بانتزاع نفسها من السرد، متطورة إلى قصص صغيرة ذات المحتوى (ليس بالضبط على غرار التشبيه البطولي ذلك أنها - مثلا - لا تعود لط إلى سياقاتها الأصلية، خذ على سبيل المثال:

«كانت الشمس تشبه خمسين قطعة من ذوات الخمسين سنتا صب عليها شخص ما الكيروسين، وأوقدها بثقاب وقال «أقبض علي هذه حتى أذهب للحصول على صحيفة» ووضع قطع النقود في يده ولم يعد ثانية قط.»

إن عنوان هذا الكتاب، يستخدم لكي يذهب بالعملية الاستعارية للاستبدال، إلى أقصى حد عثي. إن العنوان Trout Fishing in America يمكن له، بل ويحمل أيضا، محل اسم أو صفة في النص دون أي تضمين لجهدا من مبادئ المشابهة. ويمكن له أن يكون اسما على المؤلف أو شخصياته، أو الأشياء غير الحية. إنه يمكن أن يعني أي شيء يريد براوتيجان أن يعنيه. إن المكافآت الكثانية لهذا القتل الاستعارى يمكن التمثيل لها بروايات الآن روب جرييه التي تمنعنا تفاصيلها المسرفة وأوصافها الاستعارية الحرة للأشياء، وللنضبطة علميا، من تصورها. ويؤكد الخطاب على مقاومة العالم للتأويل، وذلك من خلال تقديم المعلومات العملية التي لا يتمكن القارئ، من المؤلف بينها.

إن النص الأدبي، سواء مال نحو بنية ونسيج استعارى أو كثائى، دائما ما يكون استعاريا، بمعنى أننا

حين نقوم بتأويله، فإننا نطبقه على العالم باعتباره استعارة كلية. طبقا للمؤلف، فإنه بإمكاننا أن نقول إن العالم يشبه «هذا» (وهذا)، هذه يمكن أن تكون الأرض الخراب أو حكاية العجائز) وتفترض عملية التأويل هذه مسافة بين النص والعالم، بين الفن والحياة. وتحاول الكتابات ما بعد الحداثية تقصير دائرتها لكي توجه صدمة للقارئ» ومن ثم تقام الذويان في مقولات عرفية لما هو أدبي. وطرائق تحقيق ذلك تتضمن ضم ما هو حقيقي ظاهريا، إلى ما هو خيالي يبين، مقدمة المؤلف ومساءلة التأليف في النص، وباضامة الأعراف من خلال فعل استخدامها. وهذه الحيل الميثارونية ليست في حد ذاتها اكتشافات من صنع الكتاب ما بعد الحداثيين، بل لقد وجدت مثل هذه الحيل في الروايات الثرية التي كتبت قبل ذلك على الأقل حتى «سرفانتيس وستين» غير أنها تظهر بشكل متكرر في أعمال الكتاب ما بعد الحداثيين، وتصل إلى مدى يمكن لها معه أن تشكل تطورا جديدا متميزا. ويصف كيرت فونيجيت في روايته «إفطار الأبطال» Breakfast of champions مشهدا في بار كما يتصوره محكم عليه سابق يدعى واين هوبل:

«سمع النادل يقول: أعطني بلاك أند وايت وماء» وكان يتعين على واين أن يحك أذنيه عند ذلك، ذلك المشروب الخاص ليس من أجل شخص عادي. هذا المشروب سوف يكون من نصيب الرجل الذي كان سببا في كل تعاسته حتى تاريخه. الشخص الذي بمقتوره أن يقتله، أو يجعل منه مليونيرا، أو يعيد إرساله إلى السجن، أو فعل أي شيء يحلو لواين. ذلك الشراب إنما

كان من اجلي انا.

بالأحرى، على أساس من الشكل. والبشرى الذى أود أن أكون قد تمت بتوضيحه، هو أن كل صيغة من هذه الصيغ، تعمل وفقاً لمبادئ شكلية مختلفة ومميزة وبالتالي، فإنه من غير الجدى أن نقوم بالحكم على نمط من أنماط الكتابة بمعايير مستمدة من غيرها. واستجلاء هذا التمييز، حتى وإن اشتمل على قدر من الروانة، يبدو لى هو الهدف المناسب لدراسة الأدب فى سياق أكاديمى، وهو فى النهاية هدف ينطوى على منفعة للكتاب، بقدر ما يوسع استقبالية القراء للنصوص. وإذا ما خطر للقارئ أن يتساءل فى أى مكان أضغ رواياتى على رقعة هذا للخطط، فإننى سوف أجيب بروح «الصيرن»، النبات، أو المصنعة: «أننى أساساً ضد حدثائى، إنما بعناصر من الحداثى، وما بعد الحداثى. ان **روميدج Rumidge** هى بكل تأكيد، اسم مكان مجازى، غير أن **دولة أوفسريك Euphoric** استعارة. أما تبديل الأمانة **Changing places** فهى دائرة مقصورة.

إن هذه الفقرة لا تظهر فقط تدخل المؤلف فى عمله، وإنما تدخل كلياً بتوازن القارئ، وذلك من خلال استحضارها للمؤلف الحقيقي والتاريخى على نفس المستوى مع شخصياته التخيلية. وفى نفس الوقت، تجذب الانتباه نحو حقيقة هذه الشخصيات الوهمية، ومن ثم تضع مسالة قراءة وكتابة الروايات الأكاديمية موضع التساؤل.

وهناك قدر كبير من عدم الاتفاق بين النقاد وعلماء الجمال بشأن ما إذا كانت ما بعد الحداثى حقيقة، نوعاً هاماً ومتميزاً من أنواع الفنون، أو ما إذا كانت (لكونها نظاماً يكسر القاعدة فى الأساس) ستظل صيغة للأقلية، تعتمد على غالبية من الفنانين تحاول الالتزام بالقواعد. وليس لدى متسع للمضى فى هذه المناقشات، ولم يكن فى نيلى على أى حال أن أميز بين صيغ الحداثى وضد الحداثى، وما بعد الحداثى، على أساس من القيمة، وإنما

الهوامش:

- (١) إريك بليس، هو الاسم الحقيقى لجورج أورويل.
- (٢) يطلق مصطلح *decadents* عادة على بعض الكتاب الذين ازدهرت كتاباتهم فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، ومن بينهم أوسكار وايلد، إريشت دافوسون، وأرفى سيمونز وآخرون. ولتسموا بعمادتهم للدين والأخلاق، وكانوا مسكونين بهاجس عدمي، نهمين إلى الملذات الحسية بكل أنواعها.
- (٣) **كيرت فونيجوت**: (١٩٢٢ -) كتبت روايات كيرت فونيجوت بكتيكه الفانتازيا والكوميديا السوداء، وهو الأمر الذى اكتسبه شعبية كبيرة، خاصة بين الشباب، الذين وجدوا متعة كبيرة فى خلطه بين العلم والتخيل والمزمرزيم فى رواياته.
- (٤) **بريجيد بروفي**: (١٩٢٩ -) رواية إنجليزية كتبت العديد من الروايات مثل «أميرة العاج» *The Crown Princess* (١٩٥٣)، و«ملك البلدة للمطر» *The King of Rainy Country* (١٩٥٦)، ثم هجرت الرواية واتجهت إلى النقد عام ١٩٦٦.
- (٥) **جون بارت** (١٩٣٠ -) روائى إنجليزى تنتمى رواياته لأدب العبث، وهى تمثل، بارودى أو روايات - ضد ويتميز بروح كوميديا رائعة مما جعلها مسببة إلى قلب القراء. كما قدمت هذه الروايات مادة ثرية لتأريلات نقدية عديدة.

في رأي معاصريه هو كاتب عظيم وشاعر يناهس الشعراء الكلاسيكيين. ولكنه في رأي قراء عصره رائد من رواد التنوير، فقد كانت غايته تنوير مواطنيه بمنتجات الفلسفة والعلم والأدب، وحثهم على نقد نسق القيم المبادئ، وتوجيه انتباههم إلى الثقافة الأوروبية وعلى الأخص الثقافة الإنجليزية. ففي عام ١٧٣٤ أصدر كتاب «مسائل فلسفية» عرض فيه للثقافة الإنجليزية حيث كان قد أقام ثلاث سنوات في إنجلترا (١٧٣٦ - ١٧٣٩). وخصص الرسالة الأخيرة لمعارضة الفيلسوف الفرنسي بليزيسكال الذي أخذ على نفسه أن يفتح الزنادقة بضرورة اعتناق الدين المسيحي. وهذا موضوع كتابه «الخطوط»، ووسيلته في الإقناع ليست في البراهين الليتافزيقية على وجود الله لأنها «من البعد على استدلال الناس ومن التعقيد بحيث لا تؤثر إلا قليلا. وإذا اتعت بعضهم فليس يدوم اقتناعهم إلا اللحظة التي يرون فيها البرهان، وبعد ساعة يداخلهم الخوف أن يكونوا أخطأوا». ولهذا فإن وسيلته في الإقناع الاستفناء عن الليتافزيقا والرجوع إلى النفس والنظر في حالة الإنسان. والإنسان، في رأي يسكال، مزيج غريب من حقارة وعظمة. فمن الناحية الواحدة مأمور إلا قسبة وأضعف مخلوق في الطبيعة. دائما يحاول الإحاطة بالطبيعة يضل في لامتناهين: اللامتناهي في الكبر واللامتناهي في الصغر وهو نفسه لامتناه في الصغر بجانب الفضاء اللامتناهي وسكونه المروع. ويخرج من هذه المحاولة بأن تناسبه بينه وبين الطبيعة، وأن العلم معتق لامتناح الوقوف على جميع العلل والمطلوبات. بيد أن الإنسان، من الناحية الأخرى، إذا كان قسبة فإنه قسبة مفكرة. وإذا كان العالم يحويه فإنه يفكره يحوي العالم ويعلم ما للعالم من ميزة عليه والعالم لا يدري من هذا شيئا .

قوله مرة عصر

ويخلص بسكال من ذلك إلى أن التناقض في طبيعة الإنسان ويدور على العظمة والصقارة. ويرفض فولتير هذه الخواطر قائلاً: وحتى لو سلمنا بوجود المتناقضات التي يدل عليها بسكال في الإنسان لم يكف هذا التقليل على حقيقة المسيحية. إذ أننا نجد في البيانات الوثنية أيضاً أساطير تكون طبيعتنا من عناصر متناقضة. ثم إن حجة بسكال، في رأى فولتير، ترجع إلى اعتبار المسيحية مذهباً متفوقاً على سائر المذاهب، ولا تبرهن على أن المسيحية الدين الحق. وما المتناقضات في الإنسان إلا العناصر الضرورية المركبة له من خير وشر، ولذة ألم، وهوى وعقل.

بيد أن إنكار المسيحية لا يعني، عند فولتير، إنكار وجود الله. فقد كان مؤمناً بالله، ونليله على وجوده مشتق من الدلائل الفاض. يقول حين أرى ساعة يدل عقربها على الزمن استنتج أن موجداً عاقلاً رتب لوالبها لهذه الغاية. وكذلك حين أرى لوالب الجسم الإنسانى استنتج أن موجداً عاقلاً رتب هذه الأعضاء، وأن العينين أعطيتا للرؤية، واليدين للقبض. ومن ثم فإن حال الإنسان في الطبيعة الصالحة هو خاضع لقوانين ولا مجال للمعجزات لأنه ليس من للعقول أن يصنع الله القوانين ثم يخرقها. فهذا ضرب من السخف. ولا مجال كذلك للعناية الإلهية. وهذا هو الدين الطبيعي.

وقد استند فولتير في الدعة إلى الدين الطبيعي إلى كل من جون لوك وإسحق نيوتن. فجون لوك في كتابه «محاولة في الفهم الإنسانى» (١٦٩٠) نعى مذهب الأفكار الفطرية لكونه يعرض مذهباً للحمى. فالنفس، في الأصل، لوح مصقول لم ينش فيه شيء، والتجربة هي التي تنقش فيها المعاني والمبادئ، فطلي

الفلسفة أن تتنق بما يدرك بالملاحظة والاستقراء، وأن تعزل عن المسائل الميتافيزيقية، وتكتفى بالدين الطبيعي.

أما نيوتن فقد جاء اكتشافه لقانون الجاذبية الأرضية مؤيداً للمذهب الألى، والله لا يفعل سوى أن يفرض بإصبعه الكون فيتحرك بعد ذلك طبقاً للقوانين.

وما فعله كل من لوك ونيوتن كان تمهيداً لإعادة النظر في الحق الإلهي للحاكم، وفي العلاقة بين الدولة والكنيسة، ومن ثم لإعادة النظر في إتهام كل من يخرج عن المألوف بأنه «هرطيق». الأمر الذي أفضى إلى بزوغ الفاظ جديدة مثل لفظ «التسامح»، الذي ألق عنه لوك «رسالة في التسامح»، كما ألق «في الحكومة المدنية» و«معمولية المسيحية». وخلاصة الأفكار فيها وجوب الفصل بين الدولة والكنيسة لأن هدف الدولة الحياة الأرضية وهدف الكنيسة الحياة السماوية. ومن ثم فالمجتمع المدني غير قائم على مصالح الكنيسة فليس للدولة أن تراعى العقيدة الدينية في التشريع، ولا محل للقول بدولة مسيحية. ومن هنا شاع «الحرب على التراث» على نحو تعبير بول هازار في التمهيد للكتابة عن «العقلانيين» في كتابه «العقل الأوربي ١٦٨٠ - ١٧١٥» حيث يقول: ثمة شخص غامض اسمه العقل حاول أن يفتح الجامعات بمعتقد. وكان مهياً للمعركة وفي الإطاحة بيارسطلو، واستئناف الحياة على أساس تنظيم. هذا العقل لم يكن سهولاً. إنه في كل المصور، ولكنه في هذا العصر جاء على أنه قوة بلا حدود. كان فيما مضى هو القوة التي تميز الإنسان من الحيوانات ولكنه الآن ظهر كقوة معرفية بلا حدود، أى قوة معرفية جسورية تخصص المسائل وتتسائل وتتشكك فيما هو غامض أو خفى لكونه يزيل للظلال ويلقى الضوء على



نولمیر

العالم». وتأسيساً على ذلك أدرك العقل أن سبب وقوعه في الأخطاء لاحتزامه للسلطة، وتجاهله للأحكام العاطفية للجمامير التي أفسدت النزع الإنساني. ومن هنا أهمية فولتير التي أشار إليها كوندورسييه في قوله بأن فولتير يعدّ واحداً من أولئك الذين كرسوا حياتهم لاقتفاء أثر الأحكام العاطفية في الأماكن الخفية التي يحميها الكهنة والمعلمون والحكومات» ولا أدل على ذلك مما كتبه فولتير في كتابه «ممنون أو الحكمة الإنسانية» (١٧٤٧) حيث يصف إنساناً قرر أن يكون حكيماً بلا منازع فلا يستسلم للهوى، ويهجر ملذات الحياة. ولا يسترشد إلا بالعقل. والنتيجة تأثير الشفقة. فقد أصبح ممنوناً بئساً. ثم لاح له روح طيب وعده بالخلاص ولكن بشرط التنازل عن مقصده السخيف وهو أن يكون حكيماً بلا منازع.

وفي كتابه «العالم على نحو ما هو سائر أو رؤية بابوك» (١٧٤٦) يتخيل فولتير أن ملاكاً عظيماً أمر بابوك بأن يذهب إلى عاصمة الإمبراطورية الفارسية ليراقب نشاط البشر وعاداتهم ثم يقدم تقريراً يتوقف عليه إما الإبقاء على العاصمة وإما تدميرها. وقد جاء بالتقرير سيادة الإلراط والرشوة والذهب. ولكن جاء به أيضاً عظمة المدينة. فقد أحضر بابوك مع التقرير تمثالا صغيراً من صنت فنان مشهور وقدمه إلى الملك قائلا: هل تكسر هذا التمثال الجميل لأنه ليس مصنوعاً من الذهب؟ وفهم الملك مغزى السؤال ثم قرر عدم تصويب أخطاء المدينة وترك العالم يسير كما هو سائر لأنه إذا لم

يكن كل شيء جميلاً فكل شيء مقبول». وكان هذا هو رأى فولتير في الحياة الدنياوية حيث ينبغي سيادة التسامح بدلاً عن التزمّت والتعصب، وسيادة التعددية بدلاً عن الواحدية. ولهذا فهو يرى أنه لأسبيل أمام الملل والنمل سوى للتسامح، «فالتسامح هو أول قانون من قوانين الطبيعة» على حد تعبيره. وإذا انعدم التسامح بين الملل والنمل شاعت «الدوغماتية»، أي شاع التوهم في امتلاك الحقيقة المطلقة. ومن ثم يمكن القول أن الدوغماتية عدو فولتير بل عدو عصر فولتير وإذا كان عصر فولتير هو عصر التنوير فالدوغماتية عدو التنوير. ولهذا كان من الطبيعي أن يكون فولتير على علاقة حميمة مع ملكى التنوير من أمثال ديدرو ووليباك باستثناء روسو. فقد كان روسو يفر من فولتير ويقيم عليه. وقد تعددت التأويلات لفهم جذور هذه الغيرة وهذه النقمة. وقد يسهم تعليق «كارل يارث» اللاهوتى الكاثوليكى في القرن العشرين في فهم هذه الجذور إذ يرى أن ليس ثمة حسنة واحدة تذكر لروسو سوى أنه كان يصاب بالجنون من تصور أن فولتير أصبح موضع إعجاب من معاصريه. وحيث أن كارل يارث لاهوتى فأغلب الظن أن مسألة سوء الطوية بين روسو وفولتير سرمدوة إلى رؤية كل منهما للدين المسيحي. ففولتير ينكر المسيحية، وروسو يعلم المسيحية.

إيڤه شارل زاركاز*
ترجمة / نورا أسين

يعتبر مفهوم التسامح من نتاج الفكر الحديث، إلا أن نشأته الفلسفية اعتمدت فعلياً على إحدى التصورات التاريخية النظرية المجهولة من العصور القديمة والعصور الوسطى. ولا يعنى هذا بالطبع خلق العصور ما قبل الحديثة من علاقات فردية أو جماعية بل ومؤسسية في مواجهة أشخاص أو مجموعات أو وجهات نظر أو معتقدات، يمكن أن نطلق عليها من موقعنا اليوم صفة التسامح. إنما يعنى هذا ببساطة أن تأكيد وجود الفرد وتعريف حق الوعي وخضوع السياسة لسلطة وقتية واقتصار دور الدين على الحياة الخاصة، تلك الأحداث التي انتجت الظروف الفكرية للبرزخ الفلسفي لمفهوم التسامح، لم تحتل مكاناً واضحاً. بالتدريج - إلا في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

لم تجتمع إذن سبل تحول التسامح إلى مفهوم إلا في عصر اللاتسامح المشهور، والذي اتخذ شكلاً مزدوجاً من فرض وجود الأنا على الآخر (أي سكان العالم الجديد) ومن محاولة التصالح مع بزوغ الآخر في عالم الأنا حتى وإن كانت تظفي صورة من الاضطهاد له. إن التسامح يؤكد عجز اللاتسامح (مما لا يمنع من استمرار قسوته ودمويته) عن الوصول إلى غايته. ويمكننا أن نطبق تعريف باسكال Pascal للطفليان، بوصفه الرغبة في الحصول على ما لا يمكن الحصول عليه إلا عن طريق اللاتسامح^(١). إن اللاتسامح هو طغيان الروح التي تريد الحصول بالقوة على ما لا يمكن الحصول عليه إلا عن طريق الإقناع. وعلى العكس من ذلك، يقوم التسامح على احترام القرنين المحدثين، أي احترام الوعي واحترام القانون، احترام الخاص والعام، احترام العقيدة والعقل... الخ.

التسامح قوة الحداثة وضعفها

(*) إيف شارل زاركاز (Ives Charles Zarka) هويسول البحث
الفلسفي في المركز للتحقيق الفلسفي (CNRS) بباريس.

ومن قوة الحادثة قدرتها على الاعتراف بالتسامح باعتبارها بهزيمة للتسامح. ومن ضعف الحادثة عدم قدرتها على تحقيق انتصار نهائي للتسامح إلا أنها تسعى دائماً نحو هذا الانتصار في مراجعتها انبثاقاً للتسامح وصورة التفكير^(٧). إن التفكير للتسامح يعنى السير على حبل مشدود ومحاولة تفادى السقوط إما في اللاتسامح - وفقاً لتعريف شديد التحديد - وإما في الافتتاح الروحي حيث التسامح المبالغ فيه، مما يؤدي بدوره إلى نكلى التسامح أو إلى اللاتسامح.

ولا يمكن أن نستشف بسهولة صعوبة التسامح، فما هو التسامح أصلاً، وهل هو من الفضائل وإذا كان الرد بالإيجاب فهل يختلف في شئ عن الفضائل السلبية التي لا تحتوي على مضمون إيجابي أى فضيلة من الخارج دون مضمون داخلي، كما يشير **فلاديمير جوتكييفيتش** vladimir jankélévitch :

«حينما نقول للتسامح مع المستقبل، فإننا لا نعلن بعد عن المشاعر الإيجابية التي سوف نكتنها لهذا المستقبل، إننا ببساطة نعد ألا نفعّل أشياء معينة، إن التسامح مع المستقبل يعنى عدم التعقيم عليه وعدم تسميمه أو حرقه أو خنقه، وعدم استخدام العنف ضده بهدف فرض إرادتنا عليه؛ فعلى سبيل المثال لا يجب علينا أن نغيره بالقوة، تلك الأشياء التي تعد عنفاً بحتاً أو إساءة استخدام للقوة^(٨).

بلا شك يوجد شكل مصدود من التسامح يقوم ببساطة على الاعتراف بالوجود الفيزيقي للأخر دون تعاطف معه أو تلمه له، ويرجع هذا الشكل إلى التعاضد مع الآخرين في لا مبالاة بل وفي ازراء، إلا أن هذا

الشكل المصدود لا يستثمر التسامح بأي شكل من الأشكال. إنه يموذ إلى عدم الاعتراف بذلك الكائن الذي نعتبره غريباً إلا وفقاً لنظرتنا له التي تحدد هويته وفكره وما يقوله وما يفعله. والحقيقة أن التسامح لا يجد تبريره أو شرعيته وأساسه إلا حينما تتجاوز الاعتراف بوجود الآخر إلى الاعتراف بما يجعل منه مختلفاً، أى الاعتراف بفكره المختلف ومعتقداته وأصله ولون بشرته تماماً كما نعتز بوجودنا. ولا يعد التسامح القائم على الجهل أو اللامبالاة غير كافياً فمصعب، بل متناقضاً مع نفسه، فهو يحافظ على وجود الأنا الأحادية تحت شكل من رفض المعرفة بالآخر، إنه لاتسامح مستتر.

وتقوم أهمية نص **جوتكييفيتش** الذي عرضنا منه فكرة على أنه يشير إلى الضرورة الداخلية لمفهوم التسامح لأن يتجاوز التعاضد البسيط اللامبالي وصولاً إلى الاعتراف بالآخر وحسن استقباله.

«وما نحن ذا على النقيض من نقطة انطلاقنا، فهي البداية كان الرجال للتسامح هم الذين يعيشون مع بعضهم بعضاً ويتعايشون دون أن يعرفوا بعضاً ودون أن يتحدثوا سواهم، مقتنعين ببساطة عن ممارسة أى عتف. هكذا كان الاعتراف بالآخر يقوم ببساطة على الاعتراف بوجوده الفيزيقي بوجهه أمراً واقعاً، ليس أكثر من ذلك. أما الآن فنحن على العكس مما سبق - نضمن التسامح فهماً للأخر وتعاطفاً معه وحباً له^(٩).

وحتى نلم بمفهوم التسامح علينا أن نرجع إلى أسس الاعتراف بالآخر التي يحتويها وببدا هذا الرجوع تاريخياً بالتسامح الديني ولذلك فسوف نحاول تتبع عوامل النهضة الفلسفية الأصلية لمفهوم التسامح عند

لوك Locke وبابل Bayle لنصل إلى مدى التسامح وحدوده. يمكننا - إن - أن نعرف إذا ما كان ضئف إمكانية التسامح اليوم ينتج عن تغير ما أو يشهد على أزمة جوهرية في أسس التسامح.

لقد تمت النشأة الفلسفية للمفهوم التسامح في إطار إشكالية دينية سياسية تركت بصمتها ليس فحسب على التوحيد الأهمى للمفهوم بربطه بالتسامح الدينى، بل على تأسيسه أيضاً. وقد لعب كاتبان هنا دوراً كبيراً، حيث ميز الأول بوضوح بين نظام السلطة السياسية ونظام السلطة الدينية، بينما أسس الآخر التسامح على حرية الضمير، ومن الواضح أن هذين الكاتبين ما هما إلا لوك وبابل. وقد تلقى بعض أفكارهما، إلا أن جهودهما لتأسيس التسامح تتطور وفقاً لمظنورات شديدة الاختلاف.

ونجد محاولة لوك «رسالة في التسامح» (المكتوبة بين عامى ١٦٨٥ و ١٦٨٦ والمنشورة باللاتينية في جوردا Gouda في مايو ١٦٨٩) ذات مضمون سياسى بالدرجة الأولى^(١). فقد كانت تهدف إلى تقادى عقبتى المناظرة المعاصرة حول التسامح، حيث تقوم العقبة الأولى على إنكار حرية الضمير نفسه أو على الأثر إنكار فكرة أن حرية الضمير تلك يمكنها أن تخدم كقاعدة للأعمال الإنسانية لتأسيس حرية العقيدة. ونجد الصياغة البرجماتية لهذه الفكرة عند هوبز Hobbes حينما يقول: «حتى إله الذى لا يخضع للقانون للذى يرتكب خطية في كل مرة يخالف فيها ضميره (يما أنه لا توجد قاعدة سوى عقله الخاص)، أما الفرد الذى يعيش في جمهورية فامرء مختلف لأن القانون هنا يقوم بدور

الضمير العام الذى وافق الفرد على الاسترشاد به. وإذا لم يكن الأمر كذلك بسبب تنوع واختلاف الضمائر الخاصة التى تتحول في النهاية إلى وجهات نظر خاصة، فإن ذلك يعنى انقسام الجمهورية بالضرورة دون أن يغامر أى من مواطنيها بالطاعة للسلطة العليا في أمور لا تتفق مع ما هو أهم»^(٢). في هذه الحالة يصبح إحلال الضمير العام محل الضمير الخاص على المستوى المدنى ومستوى العقيدة الداخلية بمثابة وضع من أوضاع النظام السياسى. أما العقبة الثانية فتقوم - على العكس من السابقة - على إلحاق سلوك الأفعال الإنسانية بحرية الضمير في جميع النقاط التى لم تدخل في موضوعات النصوص المقدسة. ويظهر تطور هذا الوضع في مفهوم حرية المسيحي كما دافع عنها الإنجليزى أدوارد باغشاو Edward Bagshaw، حيث كانت تميل لإخضاع العقيدة، ليس العقيدة الداخلية فحسب، وإنما امتدادها أيضاً ألا وهو مجموع السلوك المدنى كخبرة كل فرد دون أن يكون للقضاء حق أيا كان لأن يفرض عليه عقبة ما تجعل هذا الفرد يتصرف بما يتعارض مع ضميره^(٣).

حتى يخرج لوك من هذا المازق المزيج، اتجه إلى التمييز بين الأنظمة الاجتماعية بوصفها وضعاً من أوضاع التسامح البنى والسلام البنى في الوقت نفسه. ويأتى ذى يده «تعتبر الدولة (...) مجتمعاً مؤسماً من الناس يهدف إلى إقامة مصالحهم المدنية والحفاظ عليها والتقدم بها»^(٤). من هذا التعريف ينتج تصديق لاختصاصات القضاء حيال الحياة والحرية وأمن الجسد وملكية الخيرات. وهكذا تتحدد وثيقة سن القوانين وتطبيق العقوبات لتنظيم الحياة وعقاب أولئك الذين ينتهكون حق الآخرين. لكن كيف يقدم لنا هذا التوجه المحدود والآنى للسياسة تحافاً للتسامح الدينى؟

هناك ثلاثة طرق تسمح بذلك:

(١) فخلاص الروح لا يخضع لاهتمامات القضاء المدني والسبب في ذلك إنه لا يمكن لإنسان عن طريق الحق أو الوضع الاجتماعي أن يمنع آخر سلطته لتتظيم إيمانه. ويمكن للمرء - بلا شك - أن يخضع نفسه لسلوك أو احترام قواعد عقيدة ما خارجية، إلا أن ذلك لا يمس قناعاته الروحية الداخلية ولا اعتقاده أو إيمانه الذي تقوم عليه قوة دينه، فالفكرنا ليست خاضعة لإرادتنا تماماً مثل اعتقاداتنا، لذلك فإن إرادتنا لا تملك أن تجعلنا نؤمن داخلياً بما تفرضه هي علينا. من ناحية أخرى يؤدي اتباع العقيدة الفارسية دون إيمان روي إلى عكس الدين الحقيقي أي إلى النفاق وإلى الاندراء من الإله.

(٢) بخلاف ما سبق، لا تستطيع وسائل القضاء المدني بآية وسيلة أن تنتج قناعة داخلية، فهي تلق عند استخدام القوة والإكراه مما لا يتناسب مطلقاً مع الإقناع الروحي.

إن استخدام الإكراه لا يمكنه إلا أن يخلق عدم الإخلاص، في حين أنه في مجال الخلاص تعتمد الحقيقة على العقيدة، تلك العقيدة التي لا يؤدي إليها سوى التفاني دون تمسك. إن فرض الدين بالإكراه، إنما يعنى - إذن - فتح الطريق من جديد إلى نقيض الهدف المنشود، أي إلى ضياع البشر وليس إلى خلاصهم.

(٣) في النهاية، حتى إن كان الإكراه يؤدي إلى الإقناع (كما يتناهى مع الحقيقة) فهل يؤدي أيضاً إلى التقدم فيما يتعلق بخلاص الروح؟ كلا البتة، ولا لكان الأمير في هذه الحالة يمتلك الدين الحق. لكن تتعدد

الآليات وتتوعد وفقاً للبلاد ولا يوجد معيار يسمح بالتحديد النهائي لصحة أو زيف أي منها، خاصة وهناك نسبة ما لا يمكن تجاوزها تتعلق بالمعارف الإنسانية في هذا المجال. حتى تتفادى إذن أية غربة في الموضوع علينا أن نفترض أن خلاص البشر أو ضياعهم في الوقت الحاضر يتوقف على تربيتهم.

من هنا نرى أن خلاص الروح لا يعتمد إطلاقاً على توجه السياسة، بل ينبع من جهة أخرى ألا وهي الكنيسة أو مجتمع الناس الذين يتجمعون سوياً بإرادتهم لخدمة الرب على الملأ ولإقامة العقيدة التي تروق له وتجعله يمنح هذا المجتمع الخلاص^(٩). إن الأمل في الخلاص جزء من هذا التعريف للكنيسة، بل وسبب من أسباب وجودها.

ويسمح هذا التوجه للكنيسة بتعيين حدود سلطتها والقوانين التي تحكمها، فهي لا تستطيع - مثلاً - أن تستخدم القوة أو أن تقوم بأفعال تتعلق بالمصالح الزمنية للفرد. ولا تملك من وسائل لممارسة وظيفتها سوى الإرشاد والنصح وإبداء الرأي بهدف تذكير أعضاء المجتمع بواجباتهم. وإذا كانت الكنيسة مازالت تحتفظ بحق حرمان أولئك الذين يضلون بمخالفة قوانينها وخرق أوضاع المجتمع، فإنها لا تستطيع أن تمارس أي نوع من أنواع القضاء على كنيسة أخرى أو على الدولة. لذلك فإن الدين الذي يفرض عن توجه الكنيسة محاولاً إخضاع الدولة لقضاء غير نابع منها إنما يخرق تميز الأنظمة في المجتمع في الوقت نفسه الذي يهدد فيه مبادئ السلام المدني وبالتالي يهدد واجب التسامح (تلك هي حالة التعصب الفكري كما يشير لوك).

إن للتسامح إذن أساساً مزدوجاً عند لوك؛ فمن الناحية السياسية نجد تمايز التوجهات فيما بين الدولة والكنيسة كما يوضحها مبدأ كل مؤسسة منهما، ومن الناحية الأخلاقية نجد أن فكرة استخدام الإكراه في المجال الديني، أيًا كان شكله، يتناقض مع الهدف من الدين أي مع خلاص الروح.

إن ما يقرب تأسيس لوك؛ للتسامح من تأسيس بايل bayle له - فيما يتعلق بحرية الضمير - هو الجانب الأخلاقي، فبالنسبة لبایل أيضاً يعتبر الإكراه وسيلة كريمة وغير فعالة على مستوى الإيمان، إلا أن قوته في عرض فكرته تلك تقوم أساساً على استخدام قيمة الضمير الشارد والتي من المفترض فيها أن تبرر فكرة الاضطهاد للدفاع عن التسامح.

وتسمح دراسة الاعتراض الأول على المضطهدين والذي حاول بايل الرد عليه في الجزء الثاني من تعليق فلسفي Commentaire philosophique، بالإشارة إلى قوة وهدف تأسيسه للتسامح، وإليك الاعتراض فيما يلي: «إننا لا نستخدم العنف قط ضد الضمير بل نستخدمه لإيقاظ أولئك الذين يرفضون فحص الحقيقة»^(١٠) ولا توضح فكرة بايل ببساطة أن الضمير الشارد يستحق التساهل والعطف بما أن ذلك الضمير ينتج عن الجهل وليس عن الفكر أو الرغبة الطائشة، إلا أن فكرته توضح أن العناد الذي يسلكه الضمير الشارد لتأكيد إيمانه بذاته (أو ما يطلق عليه المضطهدين المكابرة)، يعد تعبيراً من أسبى ما يكون عن الفضيلة الإنسانية ألا وهي الحرية^(١١).

وفي الحقيقة، يوجد لدى الإنسان ميل إلى البحث عن الحقيقة لا يمكن قهره أو اختزاله، ذلك الميل الذي يؤدى

إلى «أن روحنا لا تؤمن قط بمنهج يبدو لها مزيفاً، مع ذلك فهذا الميل أو الاتجاه، وهو من مكونات الطبيعة الإنسانية التي ظلت باقية منذ خلقية آدم حتى الآن، يستطيع وفقاً للظروف أن يضطئ هدفه أو أن يتوقف أمام حقيقة مستقرة. لكن يتخذ هذا الخطأ موضع الحقيقة الفعلية بالنسبة لمن يؤمن به وفقاً لضميره ويفضل إيمانه المخلص به. وفي عبارة أخرى، فإن ما يقرر قيمة الفكرة أو الفعل ليس مضمون الرأي والاعتقاد وإنما ما يمل به الضمير على الشخص: «لا اعتقد أن أحداً يعترض على صحة هذا المبدأ، إلا وهو: كل ما يخالف ما يمل به الضمير يعتبر خطيئة، فمن الواضح أن الضمير يعد ضوماً يبين لنا إذا ما كان الشيء طيباً أم سيئاً، ولا أظن أن هناك من يستطيع التشكيك في هذا التعريف للضمير»^(١٢) ومن هنا نستطيع القول بأن مدى أخلاقية الفعل يتوقف على النية التي سبقته «فالفعل الذي نضفه بأنه خير في حين أنه يخالف ما يوحي به الضمير، يعتبر خطيئة أكبر من الفعل الشرير الذي تم ارتكابه وفقاً لما يوحي به الضمير»^(١٣).

ولا تقاس الحقيقة وفقاً لدى موافقة الروح وقبلها لهذين الآخرين. من هنا نستنتج أن الضمير المخلوط يمتلك الحق نفسه الذي يمتلك الضمير الصحيح حيث: «ينبغي على الضمير المخلوط أن يخلص الخطأ بالمميزات والعناية نفسها التي يوليها الضمير المتعصب للحقيقة»^(١٤) وإذا استعرتنا الصيغة المثيرة للاهتمام التي أورنتها الفيزايت لا روس، لوجدنا أن بايل يستقبل الفكر المتعصب بتمعن الممارسة^(١٥) وهكذا نرى تحت أية ظروف يمكن للتسامح أن يمتد إلى كل الآراء وكل المعتقدات، فكل قناعة هي تعبير عن حرية

وليس من عناد، ربما أن هذه القناعة تكشف عن كرامة الإنسان فينبغي على الجميع احترامها، يمكن - إذن - قلب اعتراض الداعين للارتداد حيث أن محاربة المكابرة دون التضرع للضمير من أجل الوصول إلى الإيمان الحقيقي يؤدي بالدامية إلى ارتكاب جريمة ما في نظر القانون الإلهي لأنه يجعل من نفسه مرجعاً للضمير الإنساني:

«هل يمتلك الداعية للارتداد عيوباً ليقرأ ضمانات الناس؟»

وهل يشترك مع الله في صفة مراجعة ما تضمنه القلب؟ إن مجرد التفكير في هذا يعد تيجهاً شديداً. وهكذا فعندما يعلن رجل ما ممن تعلموا وتلقوا جيداً إنه قد اقتنع دائماً في قرارة ضميره بأن دينه هو أفضل الأديان جميعاً، فليس من حقنا قط القول بأن أحداً ألقته داخلها بما هو خطأ»^(١٦).

يبين هذا التأسيس للتسامح - إذن - تأسيساً دينياً، على الأقل في محرركاته النهائية، فبعيداً عن افتراض استقلالية ما للضمير، يشير هذا التأسيس إلى استقامة القانون الإلهي. وفي الحقيقة إن الابدأ القائل بأن كل ما يخالف الضمير يعد خطيئة، ينتج من أن: «إرادة عصيان ما يحدده الضمير، تعادل الرغبة في تجاوز القانون الإلهي»^(١٧) كما أن العلاقة المباشرة مع الله هي التي تؤكد استقامة التفكير أو الفعل من عدمه وفقاً لشعور الضمير. وهكذا، يجد التسامح مبدأ عالميته بعد أن تأسس على حرية الضمير في سياق عالم أخلاقي.

مع ذلك تبقى خطوة حتى يتغلب التسامح على المنظور وعلى التأسيس الديني الذي لربط بهما منذ

تشكله كمفهوم. وتقوم هذه الخطوة على اعتبار التسامح قائماً بذاته بوصفه مبدأ من مبادئ كرامة الإنسان. كما تتحقق إمكانية التأسيس الأخلاقي للتسامح من خلال مفهوم كانت *kant* للقانون الأخلاقي بوصفه قانون العقل والحرية، ويوصفه مستقلاً للإرادة، وذلك بغض النظر عن هدف كانت *kant* من هذه المسألة والذي لا مجال لدراسته الآن.

يرتكز المفهوم الحديث للتسامح، الذي يستند عليه الفكر الإنساني حتى الآن، على فكرة الكرامة الإنسانية في الألفاظ الأخلاقية الذي لا يمكن اعتبار الإنسان فيه مجرد وسيلة فمفسد، وإنما غاية في حد ذاته.

من هنا يتلخص الأمر في معرفة إذا ما كان هذا المفهوم للتسامح يمكن أن يضيغ تساؤلاتنا الحالية عن التسامح، أم لا. فإذا كان مفهوم التسامح هذا يسمح دوماً بتذكير كل منا بواجباته المتعلقة بحرية العقيدة والرأي والثقافة، وإذا كان ينكر مبدأ ضعف الكرامة الإنسانية الذي تروج له العنصرية والتعصب، فإنه مع ذلك يستند إلى فكرتين مسبقتين تعرفان حدوده.

تقوم الفكرة الأولى على أن دراسة مفهوم التسامح دراسة سابقة على تصنيف تثبت أنه لا يتعلق سوى بالعلاقات بين البشر. وفي عبارة أخرى، إن هذا المفهوم يخرج من دائرة التطبيق على عالم الطبيعة بشكل عام لأنه خارج عن العالم الأخلاقي للإرادات الصرة والروح. ومن المفترض في عالم الطبيعة أن يظل مطابقاً لنفسه، خاضعاً لآلياته الداخلية للميلاد والموت. ومما لا شك فيه أن العلاقات بين البشر تتدخل في نسيج العالم الطبيعي، إلا أن ذلك لا يؤثر على هذا العالم. أما الفكرة الثانية

فتقوم على أن الكرامة الإنسانية تقتض وجود هوية إنسانية ثابتة أي كان المكان والزمان.

ومع ذلك، فإن احتمال تذبذب مفهوم التسامح ينبع من هاتين الفكرتين المسبقتين، وأسنا في حاجة - حتى نتأكد من ذلك - إلى أكثر من دراسة ما نعتبره اليوم لا تسامح فيه، أي ذلك الذي يفرجه التسامح من دائرته حتى لا يفقد مضمونه، وحتى لا يناقض نفسه. مع الأخذ في الاعتبار بأن اللاتسامح هكذا يصل إلى كل تعدٍ على تكامل الطبيعة وليس فقط إلى التعدى على الشخصية الإنسانية. وفي عبارة أخرى، فإن بسط السلطة الإنسانية على الطبيعة، كان من أثره دمج تلك الطبيعة في مشكلة التسامح، لأن ثبات النظام الطبيعي يبدو متذبذباً تحت سلطة تكنولوجيا الإنسان. وينطبق هذا الكلام على الكائنات الحية الأخرى أيضاً، فالفعل الإنساني لم يعد يؤثر فحسب على وجود الأفراد المنتمين إلى جنس المخلوقات البشرية والحيوانية، بل أصبح يؤثر على وجود الجنس ذاته. فقد تجاوزنا مشكلة إشباع الحاجات التي وجهت الإنسان نحو الطبيعة ليستمد منها ما يحتاجه للحفاظ على حياته، وأصبحت الطبيعة نفسها أمانة في يد الإنسان وتحت مسئولياته.

لكن علينا أن نذهب أبعد من ذلك، فالفكرة المسبقة الثانية عن مفهوم التسامح تؤثر هي الأخرى على تذبذبه، بما أن التسامح يفترض كرامة ما للإنسان تقتضى تعريف الهوية الإنسانية. فما هو الإنسان إذن؟ يطرح هذا التساؤل نفسه لأن الإنسان حينما يمارس سلطته التكنولوجية فهو إنما يفسخ من حدوده الطبيعية والأخلاقية، أما التساؤلات الأخرى عن ماهية الحياة

والموت والجيلاد فهي بلا شك تساؤلات تقليدية لا يختلف عنها سوى ما سمحت به المعرفة وتكنولوجيا الطب من استبدال الحدود الطبيعية بحدود اصطناعية مقلته وأسنا هنا في حاجة إلى أن نورد أمثلة، فلعلها جازمة الآن في ادعائنا جميعاً. هكذا تتبدل مشكلة التسامح، أو لنقل إننا لم نعد نعرف كيف نميز بين ما ينفل في دائرة التسامح وما يفرج عنها فإلى أي مدى مثلاً يجب التسامح مع سيادة التكنولوجيا ومع إطالة العمر بطريقة اصطناعية، ومع فكرة الأم التي تخرج رحمها لحمل جنين ليس منها، أو التحكم في الجينات وفي السلوك الإنساني، أو مساعدة تخليق الأجنة، الخ؟

إن سيادة السلطة التكنولوجية على الطبيعة والإنسان تزعزع كل المسلمات الأخلاقية التقليدية نرى أن يفلت مفهوم التسامح من ذلك. وقد اتسع مجال التسامح ليشمل كل ما أخفصته سلطة الإنسان لها بعد أن كان خاضعاً للطبيعة. من هنا لا يلتقي عالم الأخلاق، بوصفه عالم الحرية والضمير والأرواح، مع عالم الطبيعة فحسب، بل يحتويه في داخله مخفصاً إياه للمسئولية الإنسانية. ولعلنا نتذكر أولى سطور كتاب هانس جونس Hans jonas المهم، بعنوان «مبدأ المسئولية Leprincipe de l'aresponsabilité» حينما قال: إن الإنسان البروهي المتحرر الذي فوض له العلم التحكم في قوى مازالت مجهولة، وساعده الاقتصاد بلا حد، يطالب بنظام أخلاقي يستطيع من خلال العقوبات التي يرتضيها أن يمنع فزع الإنسان من أن تتحول إلى نقمة عليه^(١٨) من خلال مساءلة المسئولية يحاول هانس جونس أن يعيد التأمل في النظام الأخلاقي منسأ القيم والغايات ميتافيزيقا داخل الإنسان وخارجه.

ومن الضروري إعادة دراسة مفهوم الكرامة الإنسانية بهدف نمج الطبيعة فى العالم الأخلاقى وتكاملها مع تكامل الإنسانية فى الحاضر والمستقبل خاصة ويجب على اعادة تعريف الهوية الإنسانية أن تفتح مفهوم الضمير على التفكير فى الجسد من جديد.

وإذا كان مفهوم التسامح قد حاول، مبدئياً أن يُحيى عالماً إنسانياً شديد التنوع والاختلاف، فإن هذا المفهوم مازال فى طريقه للبناء و عليه أن يتبلور انطلاقاً من مفهوم الكرامة الانسانية وفقاً للمخاطر الجديدة التى تهددنا، أى انطلاقاً من إنسانية يتهدهدها خطر الموت، ومن طبيعة يمكن أن تتشوه بالكامل.

ولا يمكننا هنا أن نتعرض لدراسة مفصلة عما إذا كانت إعادة تأمل النظام الأخلاقى الذى نادى بها هانز جونس تنستطيع أن تعيد بلورة فكرة التسامح أولاً لذلك فسوف نكتفى بطرح السؤال وبالإشارة إلى اتجاه الرد عليه، فهل يكفى مفهوم الكرامة الإنسانية لكى نبث التسامح؟ أو على العكس - هل يعر التسامح بأزمة فى أسسه؟ يمكننا أن نرد على هذا السؤال المزيج بالثنى وبالإيجاب معاً؛ بالإيجاب لأن امتداد مجال تطبيق التسامح ويزرع أشكال جديدة من اللاتسامح، لا يمكن الرد عليهما رداً وإفياً من واقع المفاهيم التقليدية عن الهوية والحرية الدابحين من علاقة الإنسان بنفسه وبالأخرين. وبالثنى، لأنه لا يمكن ولا يصح استبدال فكرة كرامة الإنسان بعيداً آخر لتأسيس التسامح.

الهوامش:

- (١) باسكال pascal، «خاطر»، Pensées، إصدارات لافوما lafuma، باريس. دار نشر سوي، ١٩٦٣.
- (٢) حول وضع اللاتسامح، بول ريكور، Paul Ricoeur "Tolérance intolérance, intolérable" ، لا تسامح وغير قابل للتسامح، باريس، سوي (seuil)، ١٩٩١.
- (٣) غلادبير جرتكليفيتش Vladimir Jankélévitch مقالته فى الفضائل، الجزء الثانى الفضائل والحب Traité des vertu (١٩٧٠، Bordes).
- (٤) المرجع السابق، ص ٧٦.
- (٥) لوك locke، رسالة فى التسامح، ونصوص أخرى منشورة بمقدم لها على يد J.f.Spitz، باريس، Flammarion، ١٩٩٢.
- (٦) هوبز Hobbes، Leviathour، ماكغرويسن، Penguin Books، ١٩٦٨ من ترجمة فد. تريكو FT ricaud، باريس، Sire، ١٩٧١.
- (٧) لوك locke Two tracts on Government كامبريدج، ١٩٦٧.
- (٨) لوك locke «رسالة فى التسامح» Lettre sur la Tolérance، مذكور من قبل.
- (٩) المرجع السابق، ص ١٧١.
- (١٠) pierre Bayle، تطبيق فلسفى حول اقوال المسيح christ Commentaire philosophique sur les paroles de Jésus، باريس، press pocket، ١٩٩٢.

-
- (١١) إليزابيث لاروس Elisabeth larousse وبيير بايل Pierre Bayle تحدد المعتقد والصراحة الجزء الثاني Heterodoxie et rigourisme دماي ، ماريتينوس ينحرف، ١٩٦٤ .
- (١٢) بيير بايل Pierre Bayle ، متعلق فلسفي، ذكر من قبل..
- (١٣) المرجع السابق، ص٢٩١.
- (١٤) المرجع السابق، ص١٨٥.
- (١٥) إليزابيث لاروس Elisabeth larousse ذكر من قبل.
- (١٦) المرجع السابق، ص٢٩١.
- (١٧) المرجع السابق، ص٢٩١.
- (١٨) هانز جونس Hans jonas: مبدأ المسؤولية le principe de la responsabilité ، باريس، Cerf، ١٩٩١.



محمد فتحى

فى ظروف عصرنا المعقدة ظهرت مهنة دقيقة خطيرة، تتطلب قدرا هائلا من الضربة والتدريب، مثل قيادة الطائرات فى الظروف غير المواتية، وقيادة المقاتلات خلال المعارك، ومثل مواجهة مجرم أو عصابة مسلحة تظهر على غير توقع، والمواجهة الطبية لأثار الصوادر فى غرف العمليات.

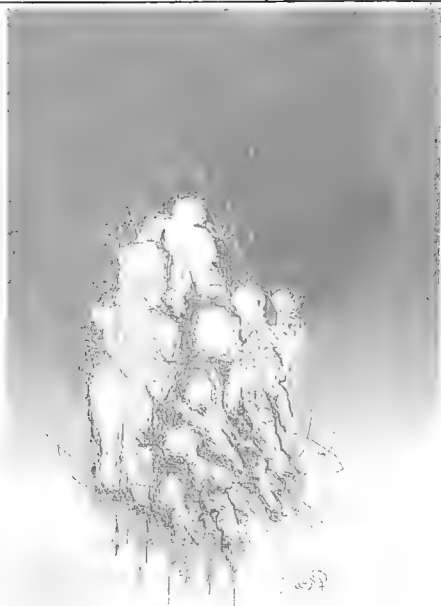
ولم تكن بركة المشتغلين بمثل هذه المهنة تكتمل، حتى وقت قريب، إلا من خلال الممارسة الواقعية، الأمر الذى كان يقصص، لارتباط هذه المهنة ارتباطا مباشرا بحياة الناس، عمر الكثيرين من ممارسيها وممن تخدمهم — كالمريض الذين يتعرضون للحوادث مثلا — على حد سواء.

لكن المستحدثات العلمية «الفيديو كمبيوترية» استطاعت إنتاج أجهزة تصنع ما يماثل المواقف الحرجة فى مختلف مجالات النشاط الإنسانى، فأسهمت مع التدريب على مواجهة هذه المواقف فى إنقاذ حياة الكثيرين، ناهيك عن تحسين قدرات الملايين ممن يمارسون مهنة عادية، وكان لهذه المستحدثات أيضا آثار هائلة على عمليتي التعليم والتعلم، بل وعلى طريقة التفكير وحث الخيال والإبداع.

عشية حرب الخليج زار جورج بوش الجنود الأمريكين فى مسرح العمليات. وخلال حوار مع الجنود أبدى قلقه عليهم، مع معارك الحرب المرتقبة؛ لأنه لم تتح لهم فرصة خوض حرب حقيقية كما أتيت للجبل الذى خاض حرب فيتنام مثلا. وهنا اتبرئ أحد الجنود يردد على الرئيس فى تأنيب ولا عليك يا سيادة الرئيس. لقد خضنا حرب الخليج ذاتها، وليس حرب فيتنام فقط، قبل

أجهزة فبركة الواقع وقدرات الإنسان الإبداعية

اللوحة الجسدية للمقال للفنان : سامي يحيى



ويمكن للراعى أن يتصور التكلفة الباهظة للإبقاء على طيارى جيش من الجيوش فى حالة لياقة قتالية إذا عرف أن ساعة الطيران الواحدة تكلف ما يزيد على عشرة آلاف دولار، وأن الجيوش الحديثة تضم فى صفوفها عددا من الطيارين يقدر بالمئات والالوف.

وفى محاولة لاختصار مثل هذه التكاليف ناهيك عن تجنب ما تنطوى عليه الرحلات الحقيقية من مخاطر على الطائرات والطيارين فى نفس الوقت، ومع إنجازات علمية باهرة فى دنيا الكمبيوتر، راح المهندسون يفكرون فى بديل للطائرة، أو جهاز «محاكى» ظروف الطيران على الأرض، يصلح بديلا للطائرة ويستطيع الطيران بالتعامل معه أن يحصل نفس الضربات التى يحصلها خلال الطيران الحقيقى.

وإستخدام منظومات متكاملة من الإمكانيات البصرية والسمعية لأجهزة الفيديو، مع إمكانيات النمذجة والحساب الهائلة التى تتمتع بها الوحدات الكمبيوترية، لم يقف المهندسون عند حد صنع جهاز يلى بالغرض بل وصلوا مع التطوير المستمر إلى نماذج من «محاكيات ظروف الطيران» تصيب أعنى الطيارين وأكثرهم حنكة بالدار. وبذلك أصبحت فعالية التدريب على مثل هذه المحاكيات تفوق كثيرا فعالية التدريب على طائرة حقيقية، لأن المحاكى يستطيع إتاحة مواقف طائرة وحرجة لا يمكن السماح بحوثها على الطائرة الحقيقية، بل يعتمد الطيارون فى تحصيل خبراتهم على المفاجآت المفطرة التى تواجههم مع طول فترة الممارسة.

وإن كانت التكاليف الخرافية للتدريب على الطائرات الحقيقية قد برزت الإتفاق على صنع المحاكى، الذى كان

ذلك مرات. والمذهل أن الجندى كان يعنى ما يقول حرفيا!

لقد ظل تعامل الكمبيوتر لفترة طويلة وقفا على الأرقام والكلمات، ثم تمكن من التعامل مع الصور الثابتة، وإن كان فى نتاج خشن، لا يمكن مقارنته بالصورة الفوتوغرافية الناعمة.. لكن الأمر تغير بصورة جذرية هذه الأيام. ولم يعد الكمبيوتر قادرا على التعامل مع الأصوات والصور الناعمة فقط، بل وعلى معالجة الصور المتحركة أيضا، الأمر الذى يعنى أن شاشته أصبحت مثل شاشة التلفزيون أو الفيديو، لكن بإمكانات رهبة أخرى تمكنت حتى من التحكم فى وجهة تدفق الصور التى تراها على الشاشة، الأمر الذى أدخل فى التجربة البشرية ما يمكن أن يسمى بالواقع المصنوع، أو الواقع المفبرك بتقنيات الكمبيوتر الحديثة.

وإمكانيات هذه التقنيات وهذا الواقع فى التى تمكن الجندى مثلا من التدريب على معركة حقيقية بمعنى الكلمة، أى ضد نفس العدو المتوقع بكل المؤثرات المادية: البصرية والسمعية التى تصاحب المعركة، وفى أى مسرح عمليات يريد... وهذا ما رمى إليه الجندى فى رده السابق على جورج بوش، لقد خاض هذا الجندى هروبا جرت فى الماضى، كما خاض الحرب التى يتوقع أن يدخلها فى المستقبل، وأكثر من مرة، ويعيدا عن التدريبات الهيكلية الشائعة. وحتى نطمح ذلك لا بأس من معالجة الأمر فى سياقها من البدايات.

الإمكانيات الكمبيوترية الجديدة

من المعروف أن الطيار المقاتل يحتاج إلى ٣٠ ساعة طيران شهريا حتى يحافظ على لياقته وحتى يكون مستعدا للطيران والقتال فى أية لحظة. كما تتطلب وظيفته.



سعره يقدر في البداية بعدة ملايين من الدولارات، فإن هذا السعر حصر استخدام تقنيات المحاكاة في نطاق ضيق جدا، وجعله أشبه بانقلاب يقتصر أثره على التدريب للقتال للطيارين وعدد من الاستخدامات الشبيهة القليلة الأخرى، كمحاكاة صور العيش في الفضاء.

وبل الأمر على هذه الحال سنوات حتى شهدت أسعار أجهزة الكمبيوتر وبرامجها انخفاضا هائلا فانفتح الباب على مصراعيه أمام ثورة حقيقية تجتاح مختلف مجالات التعليم والتدريب، بل مختلف مجالات الحياة.

أجهزة الحقيقة المصنوعة

لكن الأمر لم يقف عند حد المحاكاة الوظيفية، فالمحاكاة أو أجهزة محاكاة المواقف، حتى لو حورت شاشاتها لتبدو كما لو كانت عناصر من عناصر الواقع الذي تصنعه تظل تنكّر من يقف أمامها بأنه يتعامل مع واقع مزيف، أو شبيه بالواقع وليس واقعا حقيقيا.

ولتجنب هذا الإحساس ولتهيئة ظروف شبيهة بالظروف الواقعية تماما، شهدت مثل هذه الأجهزة تطورا جديدا. فالتقت وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا)، مثلا، على صنع وحدات تجعل المواقف الذي تجسده المحاكيات وكأنه الواقع الحقيقي بكل ديناميته، من خلال المؤثرات البصرية والسمعية المصنوعة. وتلعب دورا أساسيا في هذه الوحدات خوة تغطي عيني المتدرب حين يرتديها، بشاشتين تشبه كل منهما شاشات التلفزيون (3 بوصات)، كما تغطي أذنيه ميكروفونات إلكترونية، وفيها مجسات حساسة تستجيب للحركة التي تتحرك بها رأس من يرتديها، وتغير من أوضاع الصور أو توماتيكيا لتناسب الأوضاع الجديدة التي يتخذها.

وبات من الممكن في عرض من العروض أن يختبر مرتدي مثل هذه الخوة ظروف السير عند الخروج من سفينة الفضاء على كوكب آخر، ومكته خلال ذلك أن يقوم بعمليات مناورة وانتقال من سفينة نقل (فضائية) إلى محطة (فضائية) تعمل على مدار حول الأرض، إلى قمر صناعي، وكل ذلك وهو جالس في للعمل على الأرض.

لكن نتيجة الإنجاز لم تكن تقتصر على إمكانية المراء إتمام رحلة شبه حقيقية إلى القمر أو المريخ، ذلك أنه لا يقف بالطبع عند عالم الفضاء، فوفقه يكون بمقدور عامل المخازن مثلا، حين يرتدي خوة من هذا النوع، تحويل الأرقام الموجودة في مستنداته إلى أشياء مصنوعة مرئية موزعة في أرجاء مخزنه.

وسرعان ما حدث تطور آخر لأجهزة الحقيقة المصنوعة: إذ استخدمت ميدانيا في خوض فصول من بدايات الجيش الأمريكي موجودة على أرض الولايات المتحدة معارك يومية ضد فصائل موجودة في مناطق مختلفة عن علنا يسودها الهدوء والسلام، وسرعان ما لحقتها في فعل ذلك فصول موجودة في ألمانيا أو كوريا. وقد صار ذلك ممكنا مع ابتكار جهاز لمحاكاة الواقع جرى تصنيعه على الهيئة الداخلية للديابة «إم-1»، وهي يتطلع الطاقم من برج الديابة، وهو يرتدي الخوة إياها، لتواجه غابات وأنهار وطرق لا تختلف عن مشاهد الطبيعة في ساحة القتال المعنية إلا في كونها من صنع برنامج كمبيوترى. وعلى هذا النحو يكون بمقدور الطاقم عبور الجسور، والالتفاف حول الطرق كي يحاصر عدوه، في المواقع الذي يكن فيه، كما تكون بدايته عرضة للقبز والقصف وبمختلف الاحتمالات التي تواجهها في حرب



حقيقية. ونحن يطلق الطاقم نيرانه يرى مقنوفاته تتحرك لوهلة قبل أن تهتز كابينة بفعل إنفجار المقنوفات، ونحن يفلح الأعداء في إصابة الدبابة يصدر صوت مائل، نعلم نوافذ الدبابة «التلفزيونية الكمبيوترية» بعده.

وقد زودت القوات المدرعة الأمريكية في حينه ببثات الأجهزة من هذا النوع، وباتت أطقم المدرعات التي تستخدمها تسفل في معارك ببابات كبرى على مختلف المسارح المكتة، هذا بينما كد الباحثون على طريق صنع منظومة من الأجهزة التي تربط عمليات الحوامات المقاتلات، محتملين على المنظومة للسابق الإشارة إلى استخدامها في المدرعات.

رويدا رويدا لم يعد بالإمكان الاستغناء عن عملية المحاكاة في التدريبات العسكرية لأنها لا تقدم للمتدرب جوا حقيقيا وتوفرها حقيقية فقط بل تمكنه من التعرف على كثير من المواقف الخطرة بل الكوارث، والتدرب على سبل التصرف حيالها، وهو آمن.

وهكذا أمكن الوصول إلى ما رمى إليه الجندي في ربه السابق على جورج جوش، من خوض الجنود الأمريكيين حرب الخليج مرات قبل قيامها. وامتدت خدمات أجهزة محلكاة الواقع إلى مجالات عديدة من الصعب تدريب العاملين فيها ميدانيا مثل مقاومة أو إطفاء الحرائق، ومقاومة العمليات الإرهابية، وتشغيل وإدارة ومواجهة أعطال المحطات الكهربائية، والدواصات العاملة تحت الماء، وأجهزة الفضاء السابعة في الأفاق الرحبة.

ثورة في مجال التدريب

لكن استخدامات أجهزة الحقيقة للصنوعة لم تقف عند مثل هذه المجالات الاستثنائية، بل امتدت إلى مجالات

حياتية عادية جدا.. فحتى وقت قريب لم يكن للمرء أن يعرف مدى لياقة قصة شعر جديدة على وجهه إلا بعد تجربتها على كرسي الحلاق، لكن الأمر صار ممكنا في الوقت الحاضر دون الاقتراب من مقص الحلاق وذلك من خلال جهاز معالجة الصورة الذي يجمع بين قدرات الفيديو (التي تعطى صورة حية للزبون على شاشته) وبين قدرات الكمبيوتر على الرسم (التي توقع خطوط قصة الشعر المعنية على وجه الزبون).

وما يقال عن فورة شعر معينة يقال عن اختيار مدى لياقة ثوب محدد على جسد الزبون، وميكيا بعينه على وجه المثلة. وإذا كان استخدام مثل هذه الأجهزة قد بدأ يشيع في محلات بيع أدوات الزينة وصالونات التجميل فالأمر لم يعد يقتصر على مثل هذه الاستخدامات الروتينية الهينة، إذ يتطرق إلى مجالات حساسة مثل جراحات التجميل، جراحات تغيير شكل الأنف وتعديل شكل عظام الفك.

ولقد فتحت الأجهزة «الفيديو الكمبيوترية» عصرا جديدا للحوار بين الفنان والمهندس والطبيب من جانب، وبين زبائنهم من جانب آخر، فقد صار بإمكان صاحبة عملية التجميل ألا تتلعق فقط على الشكل النهائي الذي ستبدو عليه، بل تبدو رأيها وتجبرعن مطالبها الإضافية وتقوم بتصحيحها عمليا مع الطبيب قبل البدء في إجراء الجراحة، إذ يمكن رسم منظر مختلفة لوجه مثلا، إلى جوار الوجه الطبيعي، بمجرد تحريك سن القلم على اللوحة الملحقة بالكمبيوتر ليخرج الرسم الإلكتروني خطا خطأ والمرء المعنى يتابعه، بل ويعدله.

وإن كانت اثنان أجهزة فبركة الواقع قد انخفضت من ملايين الدولارات في حالة أجهزة تدريب الطيارين، إلى

عشرات الألوف في الاستخدامات الواسعة، فقد وصلت إلى آلاف النورات فقط مع الاستخدامات الاعتيادية، بل ومسابر بالإمكان شراء بعض المكملات التي يمكن بإضافتها إلى جهازى الفيديو والكمبيوتر المنزلئى الحصول على مثل هذه الأجهزة.

إن عالم الكمبيوتر مقدم على ثورة لن تغير من صورة الحرب والضرب فقط، ولا من صورة السينما والموسيقى والفنون عامة فقط، وإنما تفتح الباب لانتقالات حقيقية في طريقة تفكير الناس وقدراتهم، بل وأفاق خيالهم أيضا.

ولعل مجال للتعليم وأحد من أهم المجالات التي ستشهد ثورة خلال الأيام المقبلة اعتمادا على هذه التقنيات، لأنها ستتيح للمرة الأولى الوسيلة لأن يتعلم كل فرد وفق رغبته الخاصة، وبالوتيرة التي تتناسب مع قدراته الاستيعابية الخاصة من خلال تفاعل حى بالصوت والصورة والسيناريو المضمون المتغير، وفق مرنود تفاعل المتعلم معه، والتحرك على هذا الطريق بعيدا عن برنامج التعليم الـ «أول ساين» الذى لا يراعى الفروق الفردية بين الناس، والمحكم بإمكانات متواضعة جدا لا تتجاوز الكتاب والورقة والقلم في كثير من الأحيان (مقارنة بالصوت والصورة الحية). هذا التحرك إلى جوار فرص التدريب التى أشرنا إليها قبلا مستشكل قاعدة تنهض فوقها الثورات الإبداعية للإنسان في مختلف المجالات.

وقد بينت الدراسات العلمية أن الأطفال الذين يتعاملون مع هذه التقنيات يتجاوزون قدرة المعالجة الخطية المتسلسلة لما يراهم من «مشاكل» إلى أسلوب للمعالجة المتوازية التى تأخذ بعين الاعتبار عددا من المتغيرات والعلاقات بمشاكل أخرى وهذا لب أسلوب جديد في دنيا المعلومات هو أسلوب المنظومات.

والنهوض بقدرات الإنسان الإبداعية لا يقف هنا عند نتاج التعليم الأرقى لأنه سيكون لذلك تأثير هائل على طريقة تفكيره وحث خياله وسبل تعامله مع الواقع. ولا بأس من إيضاح ذلك على مثال مصرى فخلال تمثيلية مسلية جرت في «ديزنى لاند» الأمريكية سافر كاتبنا الكبير فتحى غانم، وهو على الأرض، تحيط به مؤثرات تشبه تلك التى يتعرض لها الملاح الكونى، سافر إلى القمر وحصل مع من رافقه على شهادة تثبت ذلك وعاد فتحى غانم بعد هذه الرحلة ليصحبنا معه في رحلة خيالية، من خلال رائعت «الافساح» في رحلة إلى عالم الأخرة والقبر والحساب لتتبع بعض جوانب حياتنا، مع أبطال الرواية.

وبالطبع توجد مصادر وتأثيرات أخرى يمكن أن تدفع إلى «رحلة القبر» هذه، لكن ظنى النابع من متن الرواية ذاتها أن رحلة القمر التى تمت بتقنيات مثل التى تحدثنا عنها، التى فصل الكاتب الحديث عنها في بداية الرواية، وفى اتصال بالحديث عن رحلته الخيالية التى تقترحها عليه مؤسسة «د. س» (ص ١٠) كانت بين هذه المؤثرات إن لم تكن على رأسها.

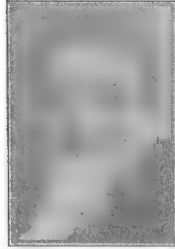
وليت الأمر فيها يخص حث القدرة على الخيال يقف عند هذا الحد فإذا تصورنا رائة فتحى غانم وقد تحولت إلى فيلم، فإن التقنيات التى تصدنتا عنها ستتيح في تطويرها شئ مهرا آخر غير جلسة التلقى السلبى، أو حتى التلقى للتفاعل، التى اعتمدنا عليها حتى الآن، فالمرء مع التقنيات سيستطيع بلحسة إصبع أن يتدخل عند أى نقطة من العمل الفني ليغير وجهة تنقله الدرامى وفق ما يريده.

أربعة أطفال أحسنت ترويتهم، طبعون يقضون
عطلتهم الصيفية عند جدتهم التي تعيش قريباً من
ناجازاكي، لا يقطعون بتاتاً عن إلقاء الأسئلة عليها.
والدا الأطفال يعيشان في هاواي في البحث عن أخ
الجدة الذي يعتقدون أنه مفقود. يحاول الأطفال إقناع
الجدة بالرجوع معهم إلى هاواي، ولكن الجدّة لا تستطيع
تذكر الأخ المفقود.

أما زوجها فلته مات - كما تعتقد - قبل وقت طويل
في ٩ أغسطس ١٩٤٥ في الساعة الحادية عشرة
وبقيتين.

في انتقالة مفاجئة يرجع الوالدان، أحد أولاد الجدّة -
يقوم بدوره ريتشارد كير - يأتي بعدهما، لم يبد عليه أنه
قد أمين بسبب القنبلة، ولكنه كان كليلهزوز. يحاول
الأحفاد غناء «روسلاين في البساتين» لشوبرت، أغنية
ألّفها الشاعر الألماني جوته، ولكننا نسمعها في الفيلم في
ترجمتها اليابانية. يبدو لحنها وكأنه يحاول منحنا
الانطباع بالتأخي بين شخصين العائلة جميعاً، وبأن هناك
ما يحدث خلف هذا التأخي الذي نراه من الخارج.

ولكن الفيلم ينتهي إلى نهاية أخرى، لائس من هذا
التأخي. علي العكس. كان هذا التأخي قد غلبته من قبل
تلك الذكريات التي تثيرها أسئلة الأحفاد، والتي تستفز
كل ما حاولت الجدّة تروييضه، بل كل ما حاول الأولاد
أيضاً تروييضه. وهجاة كان كل شيء يستيقظ، يطفئ
طقس سحر وأعاصير. الجدّة الرقيقة المسنة الحليقة
الشعر ترفع وشكل مضحك مظلة مطرية لمقاومة
الإعصار، وتركض بإتجاه ناجازاكي من أجل إنقاذ
زوجها من الصاعقة (لقد مات زوجها بسبب صاعقة)



في النهاية نحن لسنا الله حوار بين كوسوا وماركيز

* ترجمة نجم والى عن مجلة «كوزموپوليت» الأمريكية
اللاتينية

الأطفال والوالدان يركضون خلفها. كل شخص بنفسه معتمداً على قوته الخاصة. ولكنهم لا يستطيعون اللحاق بالجمدة. هذه هي قصة فيلم كورسوا الجديد رابسوني في أغسطس.

وبمناسبة تصوير مشاهد الفيلم آنذاك دار بين المخرج الياباني كورسوا (٨١ سنة) والكاتب الكولومبي جابريل جارسيا ماركيز هذا الحوار الذي ننقل ترجمته فيما يلي:

ماركيز: لا أريد أن يبدو هذا الحوار الذي يدور بين صديقين وكأنه مقابلة صحفية. ولكن كثير الفضول لمعرفة الشيء الكثير منك وعن عملك. في البداية يهمني معرفة كيفية كتابة سيناريو أفلامك، من ناحية لأنني نفسي كاتب سيناريو ومن ناحية أخرى لأن أفلامك كانت تتبلي دائماً بشكل فانتازي أفعالاً أدبية كبيرة. وأنا بالذات أعبر عن طفلي إزاء ما أجد من رواياتي للسينما أو ما يمكن أن يعد.

كورسوا: عندما تخطر لي فكرة كتابة سيناريو، فأنني أعتكف في غرفة، في فندق مع قلم رصاص وأوراق. حينها أعرف بشكل أو بآخر كيف ستتتهي القصة، وإن كنت لا أعرف مع أي مشهد أبدأ، أتبع أنشغال الأفكار الذي ينتج بصورة طبيعية تماماً.

ماركيز: ماذا يخطر في ذهنك في البداية، الفكرة أم الصورة؟

كورسوا: لا أستطيع توضيح ذلك بصورة جيدة، ولكني أعتقد أن الأمر يبدأ بصورة متعزلة بعضها عن بعض، من جهة أخرى أعرف

أن مؤلفي السيناريو في اليابان في البداية يكونون نظرة كاملة للسيناريو، ثم ينظمونه في مشاهد، وبعد أن يكونوا قد رسموا الحدث بشكل كامل، يبدأون في الكتابة. ولكني لا أعتقد أن هذا هو الطريق الصحيح، لأنني في النهاية لست الله.

ماركيز: كانت طريقتك هكذا أيضاً، عندما أعددت روايات شكسبير وجوركي ووستووسكي؟

كورسوا: صانعو الأفلام الذين لا يزالون في طور التعلم في الغالب لا يدركون كم هو معقد إيصال صور أدبية للجمهور عن طريق الصور السينمائية مثلاً، هناك رواية جريئة يجب تصويرها، بحيث يجب أن يعثر على الجثة فيها بجانب السكة الحديد. إن أهد المخرجين الشباب كان يصير على تصوير اللقطة حرفياً كما هي في الكتاب. لقد قلت له: ومضرتك تضل الطريق. إن المشكلة هي أنك قد قرأت الرواية وتصرف أن الجثة قد وجدت بجانب السكة الحديد. ولكن الجمهور لم يقرأ الرواية، لذا لا يلعب المكان لهم في هذه الصالة أي دوره. إن هذا للخروج الشباب كان مقيداً لسلطة الأدب الساحرة، دون معرفة أن الصور في السينما يجب أن يُعبر عنها بطريقة أخرى.

ماركيز: هل تتذكر صورة ما، من الواقع، وفق وجهة نظرك لا يمكن نقلها إلى السينما؟

كورسوا: نعم، معينة للنجوم البداهة، حيث اشتغلت في سني الشباب كمساعد

مخرج. لقد شرح لنا المخرج بعد إلقاء نظرة عامة على المدينة، بأن المكان رائع وأن الحالة أيضاً غريبة بشكل شيق، ولهذا السبب يجب أن نبدأ بالتصوير. ولكن الصور كانت تعرض فقط مدينة مناجم متاكلة، لأنه كان يغيب فيها ما كنا نعرف أنه مفسد لما نشاهده: إن العمل في اليداشي كان خطراً جداً. وإن نساء وأطفال عمال المناجم في خوف دائم على سلامتهم. إذا نظر المرء إلى المدينة فإنه يستبدل البانوراما بمشاعره، وسيجد أن الأمر أكثر غربة مما هو في الحقيقة. إن الكاميرا لا تستطيع أن ترى ما تراه العينون.

ماركيز: من أجل قول الحقيقة، إنني أعرف فقط القليل من الكتاب الذين هم مستخدمون بتصوير أعمالهم إلى السينما. ما هي تجاربك بهذا المجال؟

كوريسوا: اسمع لي بسؤال واحد، هل رأيت فيلم، أكاهيجا (الحمية الحمراء ١٩٦٥)؟

كوريسوا: لقد رأيت الفيلم خلال عشرين سنة مت مرات وكنت كل يوم تقريباً أحدث المطللي عنه حتى أصبحوا كباراً ليُشاهدوا الفيلم بأنفسهم. إن فيلمك ليس فقط الفيلم المحبوب من قبل عائلتي يعني، إنما هو أحد أفلامي المفضلة في كل تاريخ السينما.

كوريسوا: أكاهيجا هو نقطة التحول في تطوري، كل أفلامي التي سبقت هذا الفيلم تختلف تماماً عن الأفلام التي تبعته. لقد

كان نهاية مرحلة وديابة مرحلة جديدة. لقد كان واضحاً للعيان. تأسيساً على فيلمك هذا فإلنني اعتقد أن هنالك مشهودين في الفيلم هما القاعدة العامة، التحققة في كل أفلامك اللاحقة. أقصد مشهد ماتيس المصلي، والمشهد الآخر هو مشهد صراع الكاراتيه في باص المستشفى.

كوريسوا: نعم. ولكن كنت أريد أن أحكي لك شيئاً آخر وهو أن مؤلف الكتاب شوجورو يام موتو كان ضد تصوير القصة. لقد كان يرفض بصورة عامة نقل رواياته إلى السينما. ولكن في حالة أكاهيجا مارس استثناء لأنني أصبرت بلا رحمة على تحويل القصة إلى السينما، حتى حصلت على موافقتهم. بعد أن رأى الفيلم بنفسه، استدار إلى وقال «هل تدري أن الفيلم أكثر روعة من الرواية».

ماركيز: لماذا أعجبه الفيلم بهذه الصورة، إذا سمحت لي بالسؤال؟

كوريسوا: لأنه كان على دراية عميقة بخصوصية السينما. الأمر الوحيد الذي رجاني فيه هو أن اتعامل مع شخصية الرواية الرئيسية المرأة، بمعنى، إن من الجنون بمكان، هو أن فكرة أن تفشل امرأة، لم تكن مصورة بهذه الثقة في الرواية.

ماركيز: ربما كان هو الوحيد الذي يعتقد بأن شخصيتها مفصلة بشكل دقيق. هذا ما يحدث لنا نحن الكتاب غالباً.

كوريسوا: بالضبط. بعض الكتاب عندما يرون أفلاماً تتأسس على روايات يقولون: «إن هذا الألق يتوافق مع روايتي جيداً»

ولكنهم في الحقيقة يشيرون إلى ذلك الالف الذي اضاف للخروج إلى روايتهم دون أن يدروا. إنني انهم ما يعنون، لانهم من المحتمل يرون على الشاشة ما كانوا يعتقدون أنهم كتبوه، على حين أنهم لم يكونوا بالوضع الذي يسمح لهم بعمل ذلك.

ماركيز: هناك حقيقة معروفة «الكتاب هم مازجر س». ولكن من أجل المرور على فيلمك الحالي، هل سيكون الإعصار (Talfun) هو أصعب شيء؟

كورسوا: كلا. إن أصعب شيء كان العمل مع الحيوانات، أساعى الماء، النمل الذي يقتسر الأنهار. إن الأساعى المدينة معقدة على رؤية الناس، لا تهرب بشكل غريزي، إنهم يتصرفون كغيبان الماء. كان الحل هو صيدافعي ضخمة ومتوحشة، فهي التي ستحاول بكل قوتها الهرب بخوف وانفعال. وبهذا الشكل ستلعب دورها جيداً. بالنسبة للنمل فإن حته على تسليق غصن ورد بصفت طويل للأعلى من أجل التهام ثمرة الزهرة عمل صعب. لقد كان النمل يتفرق بعضهم عن بعض بشكل دائم، لذا اضطررنا إلى وضع العسل على طول الغصن، حينها تسليق النمل إلى أعلى. لقد واجهتنا الكثير من الصعوبات، ولكنه كما عملاً يستحق الجهد. لقد تعلمت أموراً جديدة كثيرة.

ماركيز: نعم. لقد لاحظت ذلك. ولكن أي نوع من الأفلام هذا الذي تكون فيه المشاكل مع النمل أكثر مما هي مع الإعصار؟ عن أي شيء يتحدث؟

كورسوا: من الصعب تلخيص الفيلم بكلمات قليلة. **ماركيز:** هل يقتل شخص ما أحدهم؟

كورسوا: إنه يتحدث ببساطة عن امرأة كحلة من نازاراكى تعيش القنبلة الذرية، يزورها في الصيف أحياناً. لم أصور المشاهد المرعبة التي ستكون بالتأكيد غير محتملة، كما أنها على وجه اليقين لا تقدر على توضيح الدراما المرعبة. إن ما أريد نقله هو نوع الجرح الذي جلبته القنبلة الذرية إلى قلوب الناس وكيف أن هذا الجرح بدأ تدريجياً يتماثل للشفاء. إنني لا أتذكر اليوم الذي ألفت فيه القنبلة الذرية، ولحد الآن لا أريد التصديق بأن هذا قد حصل بالفعل لماننا. ولكن الأسوأ من ذلك هو أن هذا اليوم أصبح منذ فترة طويلة عند اليابانيين جزءاً من الماضي.

ماركيز: ماذا يعني فقدان الذاكرة التاريخي هذا لمستقبل اليابان وهوية اليابانيين.

كورسوا: إن اليابانيين لا يتكلمون عن ذلك بصراحة. خاصة رجال السياسة، فإنهم الأكثر رغبة بالصمت، خوفاً من الولايات المتحدة. من المحتمل أنهم وافقوا على إفصاح ترومان بأن الأمريكان استخدموا القنبلة الذرية من أجل التسريع بإنهاء الحرب العالمية الثانية. ولكن الحرب ما تزال مستمرة بالنسبة لنا. إن الرقم العنقوي لوتوي هيرشمان وناجازاكى ٢٣٠,٠٠٠. في الحقيقة إن الرقم الخفي يقترب من نصف مليون. لليوم هناك ٢٧٠٠ مريض في مستشفى القنبلة الذرية ينتظرون بعد ٤٥ سنة من

العمادة النتائج المتأخرة لأشعة الذرية لكي يموتوا. بكتسات أخرى ما زالت القنبلة الذرية تُمتد في اليابان.

ماركيز: إن الشرح اللطفي يظهر أن الولايات المتحدة عن طريق إلقاء القنبلة الذرية أرادت أن تسبق السوفييت هناك، أقصد خرفها من احتلال هؤلاء اليابانيين.

كورسوا: نعم. ولكن القوا بها فوق مدينة كانت مسكونة فقط من مدنيين، لم تكن لهم علاقة بالحرب. لقد كانت هناك في أماكن أخرى قواعد عسكرية تُقاد منها معارك كثيرة!

ماركيز: لم يلقوا بها أيضاً على قصر الإمبراطور، والذي كان موطنه في نقطة حساسة جداً، في قلب طوكيو. إن توضيحاً لذلك كله يلنا على أنهم أرادوا ترك مراكز السلطة السياسية والعسكرية دون للأساس بها من أجل الإسراع للظفة القضيية وعدم وجوب تقسيم الغنيمة مع الحلفاء. إنه حدث في تاريخ الإنسانية لا يستعاد في بلد آخر. ولكن اليابان إذا كانت قد استسلمت دون إلقاء القنبلة الذرية هل هي نفس اليابان اليوم؟

كورسوا: من الصعب القول. إن أحياء ناجازاكي وميروشيما لا يريدون تذكر الأحداث، لأن أغلبهم من أجل أن يعيشوا كان عليهم ترك أهلهم وأطفالهم من أجل إنقاذ جلدتهم. لم يكتفوا عن الشعور بالذنب. بعد ذلك وفي فترة السنوات الست التي كان فيها الجيش الأمريكي يحتل البلاد، فإن هذا الجيش عمل برسائل مختلفة على الإسراع بهذا النسيان، لقد كانت

الحكومة اليابانية تتعاون معهم في عملهم للتصمس. إنني على استعداد لقبول ذلك كجزء من التراخي غير المتجنب التي تحملها الحرب معها. ولكني أعتقد بأن البلاد التي ألقت القنبلة الذرية يجب عليها الاعتذار على الأقل لليابانيين. طالما أن هذا لم وإن يحدث فإن الدراما لن تنتهي.

ماركيز: طالما! ألا يمكن لسوء الحظ وفي غضون مراحل طويلة أن يُعادل بالخطأ؟

كورسوا: إن القنبلة الذرية كانت نقطة انطلاق الحرب الجارية، وسباق التسليح، وتشير إلى بداية إنحياز واستغلال الطاقة الذرية. إن الحظ الذي تكون نشأت هكذا لن يكون طبعياً ذات يوم.

ماركيز: أفهم. إن الطاقة الذرية قد نشأت كقوة ملعونة. وإن قوة تنشأ تحت سلطة الشر هي موضوع جيد لكورسوا. إن ما يعينني هنا. هل تدبر الطاقة الذرية بذاتها أو فقط من خلال النمط كما هي في بدايتها عندما أُسرى استخدامها؟ الطاقة الكهربائية مثلاً هي دائماً شيء جيد بغض النظر عن الكورسي الكهربائي.

كورسوا: إنه ليس نفس الشيء. أعتقد أن الطاقة الذرية تقع خارج إمكانية السيطرة الإنسانية في زمننا الماض، أي خطأ في إدارة الطاقة الذرية سيسبب مصيبة مباشرة مرعبة. والإشعاعات ستدمر في تأثيرها على المئات من الأجيال المقبلة. ولكن عندما يظلي الماء (على العكس من ذلك) يكفى تبريده في عدة ثوانٍ، وإن

يكون خطراً بعدما. إننا يجب أن نتوقف عن استخدام مواد ستفلى بعد مئات السنين.

ماركيز: إن الجزء الأكبر من إيماني بالإنسانية أدين به لأفلام كورسوا. إنني أفهم أيضاً النقطة الأساسية في وجهة نظرك القائلة بالاعتماد على العدالة المزعومة التي تكمن في أن القنبلة الذرية استخدمت ضد مدنيين وبأن الأمريكيين واليابانيين عملوا من أجل أن تنسى اليابان، ولكن يبدو لي أنه من غير اللائق لمن الطاقة الذرية للأبد دون الأخذ بنظر الاعتبار أن الإنسان يمكن أن يستخدمها في مجالات غير عسكرية. في هذا المجال هناك التباس كبير يطابق مع حيرتك، لأنك تعلم بأن اليابان قد نسيت، وبأن المدنيين أعنى الأمريكيين لا يريدون إدراك ذنبهم في النهاية، ولم يظهروا الصنع من اليابانيين.

كورسوا: إن الإنسانية ستصبح أكثر إنسانية عندما نتعرف بأن هناك مجالات للحقيقة لا يمكن تضليلها وتحريفها. أنا لا أعتقد بأن لنا الحق في المجزأ بأفكارنا إلى العالم بدون عجيبة أو خيول بشماني أرجل. ولكني أعتقد بأن حوارنا أصبح أكثر جدية وهذا لم يكن تصدي.

ماركيز: لقد فعلنا ما هو صواب إذا كان الموضوع جدياً كهذا، فإن المرء لا

يستطيع الروغان من مناقشته بجدية. هل يلقى فيلمك الجديد بعضاً من الضوء على أفكار بخصوص ما تكلمنا عنه؟

كورسوا: ليس مباشرة. عندما سقطت القنبلة الذرية كنت صمغياً شاباً وكنت أريد كتابة مقالة عما حدث. ولكن كان ممنوعاً تقصى الحقائق حتى نهاية الاحتلال. وحين أردت العمل بهذا الفيلم بدأت في البحث عن الموضوع ودراسته، وأنا الآن أعرف أكثر مما كنت أعرفه. ولكن إذا كنت أرغب في عرض الفيلم معبراً عن أفكارى بصرية فإنني سوف لن أستطيع عرض الفيلم في اليابان اليوم. وأيضاً ليس في مكان آخر.

ماركيز: هل تعتقد أنه من الممكن نشر هذا الحوار في الصحافة؟

كورسوا: ليس عندي اعتراض. على العكس. إنها فرصة للكثيرين من أجل أن يبرحوا برأيهم دون تعديلات لما يجب أن يقالوه. شكراً جزيلاً. على أية حال إذا كنت أنا شخصياً ياباني فإنني سأفكر نفس تفكيرك. على العموم إنني أفهمك جيداً. ليس هناك حرب يمكن أن تكون جيدة بالنسبة لأي إنسان.

كورسوا: هذا هو الأمر. إن المشكلة هي أنه عندما يبدأ إطلاق النار فإن الملاك والمسيح يتحولان إلى رؤساء أركان عسكريين.



المسافر خانه

عصمت والى

وانجلو .. والمعاري الكبير حسن فتحى .. ويضم هذا المنزل .. بعد تجديده .. مؤسسة أخاخا الثقافية .

في المساء جلست إلى كتابات د . عبد الرحمن زكى ود . حسن الباشا ود . كمال الدين سامح .. وعالما المعاري الكبير حسن فتحى وغيرهم .. وغيرهم .

كانت سهرة ممتعة عشتها مع من كتبوا بحب عن مصر الإسلامية ومن عشقوا عاصمتها الساحرة .. ذات الالف مئذنة .. وسميت .. يحق .. القاهرة .. فكم مرَّ بها من غزاة ونواشب .. وما زالت .. وعمرها يزيد عن الالف عام .. عروسا مجلوة .. عشقها كل من زارها ..

وسجل آيات العشق في كتابات .. وأشعار .. ورسوم .. وما زال كتاب العشق مفتوحا !

« الجمالية » .. هى الشمعى المزمع .. حل مكان المدينة الملكية .. القاهرة .. المحاطة بالاسوار العالية والبوابات . مدينة ملكية مثل « فرساي » في فرنسا . كانت الإقامة بها قاصرة على الخليفة الفاطمى المعز لدين الله .

كنت على موعد مع الفن .. قديمه وحديثه .. ضباب اليوم التالى . دعانى صديق فنان لزيارة مرسمة .. في قصر المسافر خانه . الأثرى الجميل .. في « الجمالية » .

أثار القصر مشاعر عدد من الرسامين .. فاقبلوا عليه . وأقاموا مراسمهم في بعض حجراته .. وأبدعوا أعمالا فنية تدوين بالفضل لهدوء المكان .. وما يضمه من تراث فنى أصيل .. يسمح في غلالة من عبق التاريخ .. منهم إسماعيل دياب .. زهران سلامة .. عبد الوهاب موسى .. عدلى رزق الله .. محمد حيلة .. حامد ندا .. ومحمد فتدليل .

والفكرة ليست بجديدة .. سبقهم إلى المنازل الأثرية فنانون آخرون .. في الأربعينيات .. وفي « درب اللبانة » بالقاهرة .. أقام رمسيس يونان مرسمة في المنزل رقم ٥ .. وشاركه حجرات المنزل الكبير محمد ضياء الدين وحسن التلمساني وحسن سليمان وجمال كامل ومثير مرقس وميلاد فهم ولويس فوزى .. وغيرهم .. وفي المنزل المقابل .. عاش وايد م . بيبي مارتان ومارييل وسحاب المس وميلو

واسرته .. وأعرانه وقواته .

الأسود عاليا .. إلى عنان السماء .

كانت تضم الجامع الأزهر .. ومسجد الحاكم بأمر الله
الفاطمي .. ومسجد الأقصر .. ومسجد ومشهد الإمام
الحسين .. والقصر الشرقي الكبير .. كانت به أربع آلاف
حجرة ؛ وكانت مساحة القاهرة في ذلك الوقت ثلاثمائة
وأربعين فدانا .. منها سبعون فدانا مساحة القصر
الشرقي .. وبعض أجزاء من أسوار القاهرة وبواباتها ..
الفتوح .. النصر .. زويلة .

وأصبحت القاهرة عاصمة للخلافة .. للمرة الأولى .. في
مصر .. وصارت مثل بغداد .. عاصمة الخلافة العباسية في
العراق .. وقرطبة عاصمة الخلافة الأموية في الأندلس .

توارث الخلفاء الفاطميون القاهرة .. وحتى نهاية
دولتهم .. لم يكن من حق أي مصري الإقامة بها .. كانوا
يقيمون بالفسطاط أول عاصمة إسلامية .. وإلى
« المُسْكِر » .. خارج أسوار القاهرة .. وأقام بها
المصريون .. عندما جاء صلاح الدين الأيوبي .. فأقام
الدولة الأيوبية .. وبني قلعة التي تشرف على القاهرة ..
فوق تل المقطم .. لسكنى الأيوبيين .. وإدارة حكم مصر .

سَمَحَ للمصريين بدخول المدينة الملكية .. والإقامة
بها .. بعد أن شَرَّهَمَ الوزير الفاطمي « شاور » عندما
أحرق الفسطاط وما جاورها ، صَبَّ عليها عشرين ألف
قارورة من البترول .. وظلت النيران مشتعلة بها أربعة
وخمسين يوما .. أHALت المدينة الكبيرة إلى خرائب مهجورة
واسعة .. حتى لا يغزوها « عموري » ملك القدس ..
وجيشه من الصليبيين .. وكانت قواته قد وصلت إلى بلدة
« بلبس » من إقليم الشرقية .. واستقرت بها .. ووقف
« عموري » يتطلع بنيتل إلى قطعة الزيد الشهية .. التي
كان يحلم بالتهامها .. كما وصفها .. وقد تصاعد دخانها

أشق طريقى .. وسط زحام المارة في شارع المعز لدين
الله .. بعد أن تركت شارع الأزهر .. وصائر السلطان
الغوري من خلفي .. محال المطارة والمطور .. ومحال
الصاغة .. صفوها على الجانبين .. عن يميني مدخل ضيق
يقضى إلى خان الخليلي .. وأزقتها الضيقة .. المغطاة ..
المزدحمة دائما بزوار « الضان » .. متحف كبير . تصف
وهدايا .. من ذهب وفضة ونحاس .. ومعادن مطية ..
أزياء شرقية .. نصصيات يدوية .. سجاد من صوف ..
أوحرير .. أشغال داتية من الجلد .. لوحات فنية
ملونة .. « كليم » الحُرَّانية وكرداسة .. أوراق بردى ..
مشغولات فنية مطعمة بالأحجار الكريمة .. ومن خشب
مطعم بالصدف والعاج ... كلها فنون شرقية متوارثة ..

وإن لحقتها التطور .. ولعبت الآلات الحديثة دورها في
سرعة الإنتاج .. وتوليد جهد الصانع ووقته ..

مجموعة قلاوون الأثرية الرائعة عن يساري .. أتحرف
يميناً .. مقعد « بيت القاضي » .. الأثر الباقي من قصر ..
« مسامى الصيغى » .. أجمل المساعد في العمارة
الإسلامية .. سمي بيت القاضي لأنه استخدم للتقاضي بين
الناس لفترة من الزمن . أمير قوس « قريش » الأثرى
الفريد .. يتأدني صديقي الفنان .. الجالس في المقهى
المواجه لمصلحة « الدمعة » .. الذي اعتاد الجلوس فيه كل
صباح .. قهوة وشيشة .. قبل الذهاب إلى مرسعه
القريب .. نتجه يسارا إلى درب « الطبلوى » .. الذي تقع
المسافر خانة عند نهايته .

الطريق غير مشجع .. يزداد إحساسك بعدم الرضا
عندما ترى واجهة القصر . حائط أصم .. عال .. عار ..
وباب خشبي كبير وقديم ! ..

المختارة .. التي ألتفتها العادات الضيقية في ذلك الوقت .

نشاهد رحبة واسعة مسقوفة .. وسلما جانبيا صغيرا
عن يسارنا . نرتقى السلم إلى الدور العلوى .. مرسوم
الفنان .. محمد عبلة .. غرفة واسعة .. شبك زجاجى
عريض يطل على ساحة فسيحة خارج المرسوم .. في الجانب
المقابل من الغرفة .. مشربية عريضة .. تطل على حديقة
القصر المهجورة .. والحائط المطل على درب الطيلوى .

نجلس على « نكة » المشربية العالية .. أتأمل اللوحات
المعلقة والحكمة في الأركان .. خطوط لوحة على حامل
خشبي كبير .. كنية عريضة مفروشة عن يسار المدخل ..

يقول « محمد عبلة » .. اذكر يومى الأول في قصر
المسافر خاتمة .. الصور والتداعيات التي أثارها كل ركن
من أركانه .. كتابات ألف ليلة .. لوحات المستشرقين ..
عق التاريخ ورائحته ..

الهدايات لإنتساجى الفن .. كنت أهاول .. دون
الفتعال .. إن أحياء المكان .. وكان المكان يحيا لي أعمالا .
أنجزت أعمالا كان لزخارف المكان وضوئه وتكويناته الأثر
البالغ الفعّال .. بعد هذه الفترة التي أسسمها احتضان
المكان لي .. حاولت « عبرة تجارب .. قادتنى إلى خارج
المكان .. أن أرى الناس من حوله .

أحيانا يستعصى الرسم . تنتقل الرغبة . اتجول في
قاعات القصر .. أتأمل الزجاج المسون .. وضبط الثقل في
قاعة المجيد .. استرخي في « مَلَف الهواء ... كثيرا
ما تكون هذه الجولة كافية للعودة إلى الرسم .. وكُنْ رغبة
في مزج الألوان والخطوط .

نهبط السلم الصغير إلى الواجهة .. يتوسط حائطها
الإمبر بلب القاعة القبلية الكبرى .. النافذة باستقبال

المباني .. قديما .. تختلف تملأ من مبانيها الحالية ..
التي تبدو واجهاتها وكأنها لوحات جميلة أبدعها الفنان .
ألوان مبهرة .. نوافذ وشرفات .. ناطحات سحاب ! ..
ما أن تجر مدخل هذه المباني الجميلة .. وتفتح باب
واحدة من الشقق .. وتتجول داخل غرفها الضيقة .. التي
يمكنك أن تلمس بيدك سقفها .. إذا لم تكن شديد
القصر .. سوف تجد نفسك داخل غابة من الأسمنت !

أجدادنا بنوا البيوت لراحتهم . للبيت فناء أرضيته
من الرخام الملمن .. تتوسطه « فسقية » .. ذات نافورة ..
ترطب هواء الممرات المظلة على الفناء .. الذي تحيط به
أشجار وأرعة الظلال .. يتضور أريج أزهارها في الفناء .

المسافر خاتمة .. أو دار الضيافة .. كانت من أجمل دور
القاهرة .. في القرن الثامن عشر . القسم الشمالي من
الدار .. وهو أقدم من الجنبوي يحضر سنوات
« ١٧٧٩ م » . غير صالح للإقامة .. وتحت الترميم .. كان
له بلبان .. على درب « المسقط » . القسم الجنوبي شديد
متما للشمالي .. ونصل إليه من درب الطيلوى .

شيد القصر الحاج محمود محرم شيخ شاهيندر
التجار .. واشترته أسرة محمد على الملكية .. بعد موته ..
وجعلت منه دارا للضيافة .. « المسافر خاتمة الأميرية » ..
لرأى مصر من الشخصيات البارزة .. كالسفراء
وأعضاء الوفود الأجنبية .. ثم أعلى القصر إلى إدارة
المدارس لإعداده مدرسة لتعليم البنات .. واستلمته وزارة
الأوقاف عندما لم ينجح مشروع المدرسة وسلمته الأوقاف
بدورها إلى هيئة الآثار .. التابعة لوزارة الثقافة .

• • •

ندخل المسافر خاتمة .. عبر المدخل المتكرر .. حتى
لا جرى المارة من بداخل القصر .. مراعاة للثقافة

هذه نزهة لها المجد شديد
وعلى غيرها لها اهل ايد
ويأسماء ذى الجلال تعالى
وبآياته لها الحفظ يسند

وللمعماري الكبير .. المهندس حسن فتحي .. قول
جميل عن القاعة العربية .. ونشأة فكرتها .. « عندما
تحضر الرجل العربي .. وأختاران يستقر .. ويبني لنفسه
بيتاً .. حمل معه حنينه إلى السماء .. فعمد إلى إدخالها في
مسكنه بعمل الصحن الذي يتوسط الدار .. مقلداً تماماً
من الخارج .. على مستوى الأرض .. ومفتوحاً على
السماء .. ربط بذلك بين الفراغ المصنوع الذي من صنع
الإنسان .. والفراغ اللانهائي الذي من صنع الله .. ورمز
بالجدران الأربعة التي تحيط بالصحن إلى الأعمدة الأربعة
حاملة قبة السماء .. جاعلاً من مسكنه كوتاً صغيراً ..
« ميكروكوزم » .

وعمد إلى جذب السماء إلى وسط الدار مادياً .. بأن
يعكسها على سطح الماء في الفسقية .. التي تتوسط
الصحن .. في كل الدور .. وإلى جانب شاعرية تعبير العربي
عن حنينه إلى السماء .. وإدخالها في مسكنه .. إلا أنه كان
يحقق هدفاً عظيماً .. إذ كان الصحن ينظم الحرارة ..
ويلطف الجو الداخلي للمنزل طوال النهار .. ويتشرب
الهواء الرطب ليلاً من الصحن إلى الصجرات المفتوحة
عليه . وإقام على جوانب الصحن المفتوح إيونات مفضاة
للجلوس .. يحتضن فيها من حرارة الشمس .. وأشعتها ..
وقت الظهيرة .

يأتي إلينا من يدعون إلى مرمر .. إسما عيل دياب ..
الذي وصل منذ قليل .. نعاود صعود السلم الصغير
فالمرسم ملاصق لرسم « عبلة » .. تصل إلى اسماعنا ..

المعارف والتجار .. وتدعى قاعة المجد .. وتطلو الباب عتبة
نقش عليها .

لك ياذا العزيز قاعة حسن
هي في مصر جنة القاعات
صانها الله من حسود ودامت
بك ملوى العليا وللذات
من يشاهد إشراقها قال أرخ
إنها قاعة من الجنات

وقاعة المجد بها ثلاثة إيونات .. بينها « نُزْ قَاعَة » عند
الدخول .. والدقاعة مساحة مربعة الشكل .. يرتفع سقفها
الخشبي عن سقف الإيونات الثلاثة .. وجوانبه
مفتوحة .. بها شبابيك من خشب الخيط الصغير ..
لتصريف هواء القاعة الساخن .. الذي يصعد إلى أعلى ..
وأرضية الدقاعة أقل ارتفاعاً من أرضية الإيونات
الثلاثة .. لمنع تسرب مياه الأمطار .. المتساقطة من سقفها
إلى الإيونات المغطاة بالفرش الوثير .. والسجاد العجمي
الثمين .. وعندها يخلع القادم نعليه قبل الدخول إلى
القاعة .

وأرضية الدقاعة .. والفسقية التي تتوسطها مكسوة
بقطع صغيرة من الرخام الملون .. في زخارف هندسية
بديمة .

نشاهد بالإيون الأيسر خزانة خشبية دقيقة الصنع ..
لحفظ الألوان والأكواب وقوارير ماء الورد والمباخر .. وكل
ما يلزم لخدمة زوّار القاعة .

ويوجد بالقاعة « طراز » .. إطار خشبي بارز ..
ودائري .. أعلى بابها .. كتب عليه بالخط الثلث الجميل ..
تاريخ إنشاء القاعة .. في قصيدة أولها ..

من مرسمه .. إيقاعات شرقية على الجيتار .. روبريجو
الإسباني في رائحته « أرأنخويت » .. صفوف متراصة من
اللوحات .. كتب متناثرة فوق الأريكة والمقاعد .. وعلى
الأرض ١ حامل خشبي و٥ بورتريه .. لم يكمل بعد ..
مزرعية تضم وروداً طبيعية .. تتوسط متضدة عليها راديو
صغير .. وبياد ضاى فوق سفان كهرياشي .. وبألثة ألوان
عليها مجموعة فرش .. إسماعيل يخطب قطعة من الفحم
خطوطا شبه عشوائية .. تتداخل وتتشابك فوق لوحة من
قماش « الإيتوال » مشدودة إلى إطار خشبي . يلقي
باللحمة وقطعة الفحم على الأريكة .. ويقوم مرحبا .. تملأ
المكان ضحكته العريضة .. يذكرني بزوريا اليوناني .. في
رواية « كازنزاكيس » .

إسماعيل دياب يقول .. المسافر خاتمة وحى الجمالية ..
يمثل عنده قلب القاهرة النابض .. البعيد عن الطابع
الأوروبي .. الغريب .. المنتشر في بعض أحياء القاهرة
الجديدة . هنا أيضا تجد « الناس الطبيعيين » .. وتحس
بدفع مشاعرهم .. وكأنك في أحضان أمنا مصر .

تسترعى انتباهنا لوحة زيتية .. رجل عارٍ إلا من غلالة
خفيفة حمراء تكشف عن صدره وساقيه .. جسده مسجى
داخل حفرة حجرية .. على شكل صليب .. وأوراق شجر
خضراء باهتة .. تغطي جانبا من سطح الأرض .. في
مقدمة اللوحة . خلفية اللوحة تدوب في الأفق العارى .. من
إرض خراب .

إسماعيل يقول .. اللوحة تعبر عن شهداء الرأى الذين
أخفقوا من حياتنا .. دون أن يتركوا أثرا .. كثيرون هم
الذين يتساقطون في ميدان الرأى الحر . يسقط الشهيد في
ميدان الشرف .. ولكن بعد أن يقول كلمته الصادقة ..
دون خوف .. وبعضهم كلمته لا تصمخ .. تتألقها الألسن

الملتفة .. وتحفظها القلوب الأدافئة . المسيح يصلب كل
يوم .. دون أن تراه الناس . وإن كانت كلمته تدوى في
الأسماع ... وهذا شهيد مجهول .. لا أحد يعرف مكان
جسده .. تراب من تراب !

نعود إلى الرحبة .. ونتجه إلى بابها المؤدى إلى
الصحن .. والنافورة التي تتوسطه . نقرأ على عتب الباب
الذى نزلنا منه إلى الصحن أبيات شعر .. وسط نقش
مزخرف ..

شاد الملاقعة من حسن رونقها
أضفى الدير من جملة الخدم
على قواعد حفظ الله قائمها
وقد غدت بمزيد الأمن كالهم
في بيت عز لك العليا تلوحه
بشراك فيه بطول العمر والنعم .
والشاعر يعنى بها قاعة المجد التي قمنا بزيارتها .

المقعد « التَّخْتَبُوش » .. في الجهة القبلية من
الصحن .. بمعمده الرخامي البديع .. العامل للعتب
الخشبي المنقوش .. وهو يُعدُّ لمجلس صاحب الدار
نهاراً .. تحت ظل سقفه .. وإلى جانبه درج صغير يؤدي
إلى قاعة رحبة .. تشرف نافذتها العريضة على الصحن .
ومن يمين الباب الموصل إلى قاعة المجد من الصحن ..
وفي الجانب الشرقي من القصر يابان .. الأوسط بين
الثلاثة يؤدي إلى قاعة « الأُنس » نقش تاريخها على عتب
مدخلها الرخامي « ١١٩٢ هـ » .. وأبيات من الشعر ..

الا من هذى روضة الحصن والهناء
وجنة فردوس السورود المقيم
تسوق على الجوزا بصلن جمالها
وبهجة منشيها الجواد الكريم

واقسم داعى الخط فيها مؤرخا
لقاعة انس وسط دار التميم .

وثالث الابواب الشرقية يؤدى إلى سلم .. يوصل إلى
الغرف العليا .. وإلى الجناح الشرقى .. حيث ولد خديوى
مصر .. إسماعيل باشا .. وهذا الجانب من القصر ..
والجانب البصرى .. المواجه لدرب المسط .. تحت
الترميم .

وفي الجانب المقابل للأبواب الشرقية الثلاثة بابين ..
يؤدى كل منهما إلى الادوار العليا .. الغربية والقبلية ..
قاعات كل منهما .. وغرفهما .. والمشربيات المطلة على
الصحن .

ويعتبر القصر .. رغم معالم الهدم في كثير من أجزائه ..
نموذجاً فريداً لا مثيل له .. لكل الفنون الإسلامية .. في
قمة مجدداً وازدهارها .

ولقصر المسافر خانة أن يفاخر بمجموعة مشربياته ..
والمشربية تغطي السطح الخارجى للشبيك ..
أو الشرقية .. نسج خشبي .. دقيق الصنع . قطع صغيرة
مجمعة .. ومتشابهة .. من خشب الخبط .. تسمح للنسمة
الباردة بالنفوذ .. عبر فتحاتها الدقيقة .. التي تشبه نسج
المخمرات .. وتحجب أشعة الشمس عن المسكن ..
وتخفف حدة الضوء .

وهي تخدم أيضا غرضا اجتماعيا .. إذ تيسر للمرأة
الشرقية رؤية ما تريد .. دون أن يراها أحد من وراء
المشربية .. وقد أطلق عليها هذا الاسم إذ كانوا يضعون
« القلّل » .. أوأنى الماء الفاخرة .. في مكان خاص بها ..
لتبريد مياهها .. ويقال إن اسمها اشتق من الفعل العربى
« إشرأب » .. أى مئ عنقه حتى يتمكن من الرؤية .

وكانت البيوت تنقسم .. عادة .. إلى جناح المعيشة ،

العائلية « حزنك » .. وجناح استقبال الرجال
« سلاطك » .. واقسم الخدمات المنزلية .. ويشمل
الحمامات وبئر المياه والمخازن والمطابخ .

نطرق باب مرمرى عدل رنق اه .. فنان حالم ..
هادى .. مثقف .. لا تمل حديثه .. وتعجب لتمكنه من
التعبير عن موضوعات لوحاته بالألوان المائية .. وهى التى
تتطلب مزيدا من الصبر والمقدرة ..

ويقول الفنان عدلى .. إنها تعطيه ما يريد .. وتتوافق
وما يهدف إليه عمله الفنى .. ويذكر أنه أمضى طفولته ..
وحتى دراسته الجامعية في « الولاية الصغرى » .. وهو
حى شعبى لا يختلف كثيرا عن حى « الجمالية » .. الذى
يفضله بعمق التاريخ .. حيث الآثار الفاطمية والمملوكية
والعثمانية .. وتتفصل عيناه كل صباح .. برؤية مجموعة
قلالون الأثرية .. تروح عن نفسه .. وهو في طريقه إلى
مرمره .

ويثير الرخام الملون الذى يزين أرضية الغرف والقاعات
الرحبة وقطع الزجاج الملون التى تشكل زخارفها لوحات
رائعة .. نوافذ مثبتة فوق المشربيات .. يخلل الضوء
ألوانها الشفافة .. فيبقى بها على القاعة .. تراها وكأنها
تسبح في أضواء مثيرة خافتة .

تخيل كيف كان هذا القصر الكبير في زمانه .. السجاد
التمين بألوانه وزخارفه يغطي أرضية الغرف والقاعات ..
الطناسف والحشيات « الوثيرة والموسنة » .. الستائر
المخملية .. والثرنيات الضخمة من نحاس وبلور ..
والأوانى الفضية .. والخزف الملون .. والتارجيلات من
البلور تزينه رسوم ملونة ونقوش .. المياخىر .. وأباريق
الشراب .. المناضد والمقاعد المطعمة بالاصدف والعاج
والأبنوس ...

بزيارتها .. كما نجدها في خان الخليل وأسواق القاهرة
وفنادقها .. تحف فنية رائعة أبدعها أحفاد هؤلاء الفنانين
العظام .

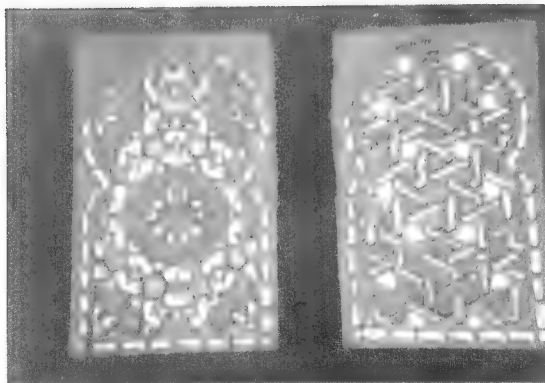
هذه التحف الشرقية الجميلة .. يمكننا مشاهدتها ..
وغيرها من فنوننا الإسلامية .. في متحف الفن
الإسلامي .. وما هو بعيد عن المسافر خاتمة .. إذا قمنا

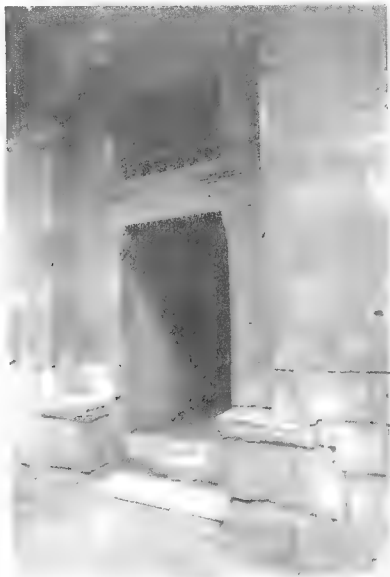
اللوحات من تصوير الفنان عصمت والى



المسافر خانة

عصمت والى

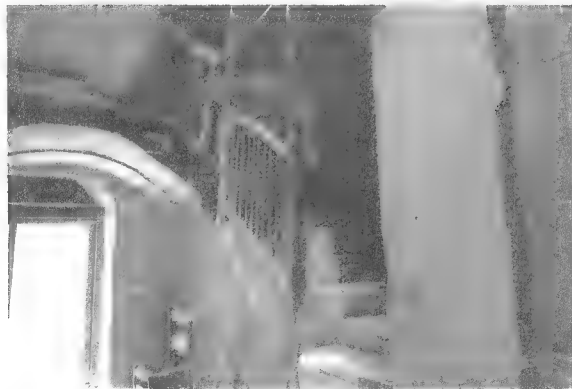




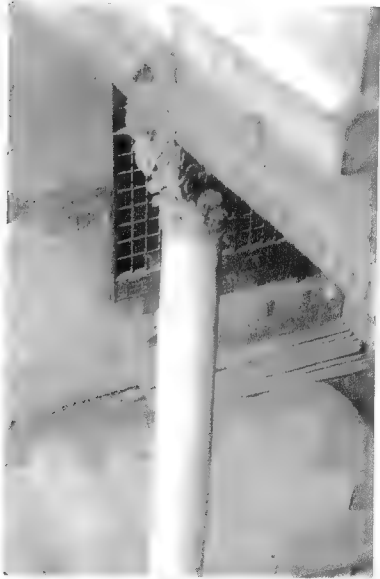


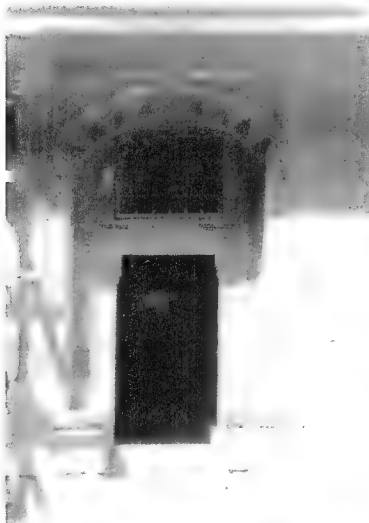


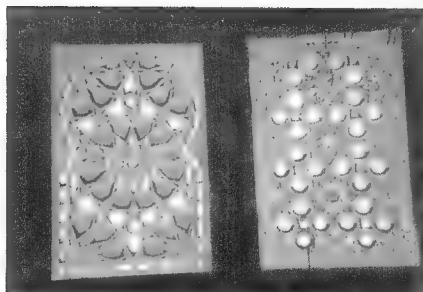


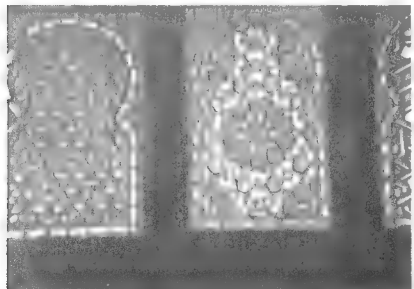
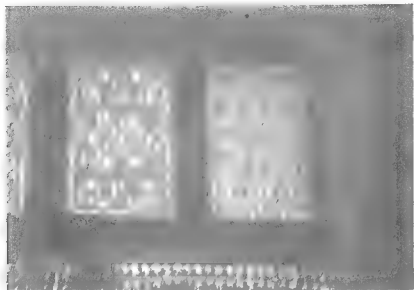














مضحكات كونية



الفأر والجبل

لست أدري كيف أنقل هذه التجربة للبشر . وعلى الرغم من أنهم يحملون لى ولا مثالى العديدين من اللثران الكثير من الازدراء المخلوط بقدر كبير من الكراهية والتقزز ، وأن هذا الشعور يكاد أن يكون عاما مشتركاً بينهم جميعا ، وأن هناك من النساء من يصيبهم الذعر والهلع من مجرد رؤيتى أتصرك أو أعدى أمامهم ، على الرغم من هذا كله وعلى الرغم مما يقال صحيحاً أو غير صحيح من خطورتى فى نقل الأمراض وإفساد الحاصلات وتخريب الأثاث أو غير ذلك من ممتلكاتهم فإننى فى الحقيقة أحمل للبشر حبا واهتماما حقيقيا بهم . ولست أدري كيف أنقل لهم هذا الشعور أو أغير شعورهم نحوى أو أنقل لهم ما تتضمنه تجربتى فى الحياة من معرفة وتفاصيل عنهم وعنى يكاد من المستحيل عليهم أن يعرفوها .

أريد أولا أن أقرر لهم حقيقة أساسية لاشك أنها ستفزعهم منى وستجعلهم أكثر نفورا وخوفا ، ولكنها حقيقة بسيطة مباشرة قد اختلفت تماما عنهم وظلوا يمجبرونها عن أنفسهم بكثير من التفسيرات

والمبررات التى يعتبرونها علمية وهى فى الحقيقة استئار من جفوة نفوسهم ، وعقولهم ، وعجزهم عن أن تنظر خارج نفسها لترى فى بساطة ومباشرة كل ما يتحرك معهم وحولهم فى الكون .

وأتصور أنه سيسر لى نقل ما أريد نقله إليهم وحكاية حكايتى إذا قلت من البداية إننى وغيرى كثير من الكائنات على الأرض نراقبهم جيدا ونعرف لغتهم عندما يتكلمون وكثيرا ما نستطيع أن نقرأ أفكارهم ونراياهم حتى وإن لم يفصحوا عنها . وقد تكون هذه حقيقة يصعب عليهم أن يبتعلوها أو يصدقوها وإن كان ذلك يرجع إلى طريقة تفكيرهم وطريقة صياغتهم لهذه الأفكار فيما يسمونه حقائق أو معادلات علمية تتكلس فوق الواقع وتكون عليه قشرة جافة تخفيه وتغيره بالنسبة لهم ، فلا يكادون يعرفون منها إلا ما صاغوه مقدما فى المعادلات والدراسات المستفيضة التى أعدها وكثيرا عن كثير من مظاهر الكون وعن العديد من الكائنات من حيوان ونبات بل وجماد . إن كل ما جمعه البشر من معرفة لا تؤدى فى الحقيقة إلا إلى إخفاء الحقيقة عنهم . والحقيقة بسيطة مباشرة قد تكون غريبة ومفاجئة وقد تغير حياتهم وفكرهم وسلوكهم ولكنها الحقيقة وإخفاؤهم لها أو إنكارها لا يغير شيئا فى حقيقتها وفى أنها واقع تعيشه الكائنات من حولهم وتعرفه وتمارس به حياتها وموتها أيضا على أيديهم أو على أيدي غيرهم من الكائنات .

وليس من الغريب إذا بدأنا بهذه الحقيقة أن أقول إنى أريد أن أنقل لهم هذا الذى أقوله وإننى أحس أنه أمر هام قد لا أستطيع أن أرغمهم على سماعه أو تصديقه ولكنى أحس أن الوقت والزمان قد حان لمثل هذا التغيير فى عقول البشر ونظراتهم وبالتالي فى سلوكهم ومشاعرهم نحو الفئران وغيرها من الكائنات التى تملأ الكون حولهم .. ليس فى الكون من لا يعرفها أو لا يفهمها أو لا يدرك ما بينه وبينهم من مشابهاة ومقاربات .. إننا جميعا أولاد الحياة والأرض وما أشد ما بيننا من صلات ومشابهاة ، إننا نخاف ونرتعد مثلهم ومثلهم نسرق الطعام والجنس حتى وإن كان مفروضا موسميا ، فإننا من الخوف الذى نعيش فيه على الحياة نكاد نسرق كل شىء مثلهم تماما ونطمع فى كل ما نستطيع أن نضع أظافرنا ، أو أسناننا عليه وليتنى أستطيع أن أضع أظافرى أو أسناني فى عيونهم أو عقولهم لأرغمهم

على تغييرها والتخلص من كل ما جمعه من معرفة وعلم لا فائدة منها في صناعة هذه الصلة المباشرة والتفاهم العميق الذى أنشده بيننا وبينهم .

إن البشر كائنات وحيوانات غريبة جادة جامدة مذهلة في ما تصنعه حول نفسها من ظلمة وأحجية ومدى ما تضعه على عقولها أو فيها من حقائق مفرطة كأنها أحجار ضخمة تكتم أنفاسها ، وتكاد تقتل فيهم كل قدرة على الفهم والمعرفة بل - وهو المزيج الأخطر تجعلهم دائما يزيفون الكون ويصنعونه في كل لحظة بشكل يزيد غموضا بالنسبة لهم ويزيده خفاء عليهم وعلى عيونهم وأرواحهم . إن البشر على كل قدرتهم ليس لهم في الحقيقة قدرة أكبر من قدرتهم على التصور والحكي وصناعة ما يسمونه شعرا ، فهم في هذه الأنماط من السلوك وحدها يملكون من الحرية ما يخلصهم من معرفتهم الجزئية المحدودة وما يجعلهم يخاطرون بتصورات ومعان تخرجهم عن تاريخهم وواقعهم الضيق . ومع ذلك فإن هذه النشاطات أو السلوكيات التى يسمونها فنا هي أيضا مثل الكائنات من حولهم موضعها للاستهانة والاستخفاف بها ومحاولة كبتها وإخفائها وكأنها عيب خلقى أو وجودى وإساءة لوضعهم على سلم المعرفة وبالتالي على سلم الكائنات والوجود.

كل هذا في الحقيقة أمر مؤسف ولكننا لا نكاد نملك فيه شيئا وكل محاولتنا أو محاولتى لتغييره محكوم عليها مقدما بأنها أوهام أو هزل لا يليق بهم ولا بقدراتهم . ولهذا فإن على ألا أتوقف عنده كثيرا لأضع أمامهم حكايتي خاصة وأن الوقت والمساحة المتاحة لى محدودة ضيقة قد تنتهى قبل أن أبدا .

أنا إذن فار جبلى ، من هذا النوع الأكبر من فئران البيوت دون أن أكون فى قدر الأرنب أو فائدته . فالحمد لله أن البشر حوالى هنا لم يكونوا بعد لوقا للحمى وطبخى . وأنا أعيش وأسكن نفقا أو جحرا صنعته لنفسى وللغارة التى كانت معى وأخفتت من مدة بعد أن ريت فئراننا كثيرة . ولا أستطيع بالطبع أن أحدد أين هذا الجحر أو النفق بالضبط ولكنه كما أحسه أنا فى الجبل الكبير الضخم الملىء بهجور وأنفاق أخرى ، والثقيل بما فيه من حجارة ورمل وتراب وبما ينمو عليه أحيانا من خضرة نباتية تتركب ، وأخفى فيها أحيانا عندما يهددنى الموت أو الانقراض على من كائن آخر من الأرض أو السماء . فهناك

ما ينقض على من السماء أو من يتعقبني على الأرض وعلى دائما أن أكون يظلا خفيفا متلصصا وكانني أسرق الحياة نفسها .

ولكني مع هذا أحب الجبل وأطمئن إليه ولا أريد أبدا أن أتركه أو أن أغيره أو أن أختار سكنا آخر لي حتى وإن ظلت كما أنا الآن بلا أثني ولا أطفال . ومن المسائل التي أريد أن أنقلها للبشر أنهم يخطئون كثيرا عندما يحاولون أن يحددوا مساحة الجبل أو أن يتناولوا عليه بمعادلاتهم ليقدروا ثقله أو وزنه على الأرض أو ليتعقبوا تاريخه في طبقاته وأنواع حجارته .

لقد بدأت الصفحات المقررة لي تكاد أن تنتهي وأنا أحس برعدة وخوف شديد وكانني أريد أن أهرب من شيء قادم على من الجبل لا أعرف ماذا هو ولا متى يأتي ولا من أين . اني أسمع أصواتا متراكبة متراكمة فوقى وكان هناك أجزاء أو حجارة من الجبل تستعد أن تقع وأن تعدو بعضها وراء بعض . وهامى تسقط بسرعة وكثرة وتضربني قرب مدخل جهرى فأحس أنني أنهت قبل أن تنتهي حكايتي . وقبل أن تنتهي حكايتي وقبل أن أنقل للبشر كل ما أريد أن أنقله لهم .. إنني وسط أصوات الحجارة أسمع هذا التلصص الغريب لعظامي على باب النفق الذي كنت أعتقد أنه مأمنى وسكنى ، ولكنه أيضا نهايتي وحقيقة الصمت المفروض على أمام حياتي وأمام البشر . فمتى يقول البشر تمخض الجبل فقتل فاراً؟

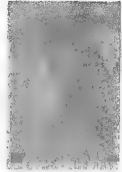




سندسة الجسد

جَمْرٌ عَلَى كَبِدٍ
 عَيْنَاكَ ؟ أَمْ أَرْلَانِ فِي أَبَدٍ
 شَفَتَاكَ ؟ أَمْ هَاتَانِ فَاكِهِتَانِ مِنْ زَيْدٍ
 وَبِدَاكَ ؟ أَمْ هَاتَانِ مَرْوَحَتَانِ أَخْلَاقِيَّتَانِ
 وَشَمْسُ عَرِيكَ تَحْتُمِي بِالْغَيْمِ ؟
 أَمْ مَعشْرَتُهُ قَدْ حَرَصَرَتْ فَتَحَصَّنَتْ بِرُمُوزٍ عَاشِقِيهَا
 وَغَلَاظِلِ الزَّيْدِ !
 وَأَنْتِ ؟
 أَمْ الْجَمَالُ الْحَرُّ حَوَّرَ نَفْسَهُ
 فَانْحَلَّ
 حَتَّى حَلَّ فِي جَسَدِ
 وَظَلِّكَ ؟
 أَمْ خَطْوُهُ مِنْ ظِلَامِ الضُّمُوءِ
 شَدَّتْنِي بِحَبْلِ لَيْسَ مِنْ مَسَدٍ

هي صاحبة الجسد
وهو صاحبها
ليس يعرفه أحد غيرها
لا ولم يرها وهي تدهن أعضائها
برماد الأساطير من أحد
فاطمات أناملها
وهي تعبت في فاحم كالطراز
على الحق مطرد
أرسلت طرة منه فوق الجبين
وأرخت لسانه
ومضت تتلفذ رائحة الذكر الصب
حتى تصدت له عند منحرد

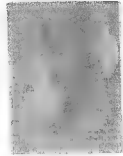


كان الوقت مساء والظل وقاء ... فاتقيا
لم يلتقيا منذ زمان مر
فكم ماتا فيه وكم حنيا
هي تزدان بكالحبشي على الكتفين
وتنظر من كالليلين
برائيتين هما افتك مرثيين إذا رؤيا
وهو يصوب من كشهايين
يقيم ويرجل عن كشواطين
وإن يسكن فإلى نفس
أو يظعن فعلى فرس
أو يطعن فبكالو تد

كان نَمَائُهَا ارتاح من فورهِ
بعد ما قد اتمَّ تماثيلهُ
ثم احصى فصائلها
واطمأنَّ إلى النور والعد
وتبقتُ خمائرُ من شبقٍ تتلوى وتشهق
بين عروقِ الرخام
فاطلقها ثم اصفى عليها القوام، وقيل: فدي
وقدتُ

فإذا بمؤنثة طلعت في العراء عليه
بما قد أراد ولم يُرد
فهى جسمٌ كثيفٌ وروحٌ لطيفٌ
تواتيك بالناير في جنة
وتريك الفراشة في امرأة الأسد
وتتيلك من غسل الخلد
منعقدا منه في غير منعقد
وتنيمك فوق ارائك مما يزخرهُ الرب
بالسندسيات والمُخملِ الرُغدِ
وتقول: ايا سيدي
ها انا بعناقيدِ كرمي
وطيري وحمي
وسائر ما دار أو لم يدُرْ منك في الخلدِ
هو ملكٌ يميلك
ما شئتُ فاستغدد
هي شيفةٌ إن نظرتُ

وطيعةً إن أمرت
إذا ما نهلتَ فمِنَ خمرةٍ
وإذا ما طلعتَ ففى لَبَدٍ



التمثال تخلى عن هبة النحات
واشتاق إلى الحجر البحت
فاختزل الفنانُ الفكرة
ثم تقهقر بالإنزيميل مساحات
أوشك يكفر بالبحث
قال: لقد أسرفت فاقصد

هى صاحبة الجسد
وأنا كنتُ صاحبها وأبا عذرها
إن أضلُ ففى ليلها السندسى
وإن اتمد
فبما يتوهج بين اثنتيها،
وإن اتمد
فبمنجردٍ

وأنا من تألفها
ثم خلى لإنزيمه يتسلّى بعزفٍ على الجمر مُنفردٍ
فاتى بقصيدٍ فريدٍ
و غنى بلحنٍ على خاطرِ الفيلسوفين لم يرد:

قال حكيمُ إنَّ الفنَّ مُحَاكاةٌ، وحكيمُ قالَ:
محَاكاةٌ مُحَاكاةٌ

لكنَّ الفنانَ استرسلَ في الترتيلِ
خَسِدَ الجسدُ الحيُّ الناعمُ بالإرْزَميلِ
قالَ: الشرُّ لمن قَدَحَ الوَثَرَ
وإنَّ كانَ الفؤادُ لمن حملَ المشكاةَ

هي صاحبةُ الجسدِ
كلُّ من كانَ كفتاً لها فهو صاحبُها
ولها منه ما يتهبُّ للنارِ من حطبٍ
وله حظٌّ مجتهدٍ
ولى الصبرُ، حينَ هممتُ بها
ثم لم أكُدِ
فإذا بالذي قنضعتُ عليه يدي
يتسربُّ بينَ فروعِ الأصابعِ
يتركُ لى كمدى

وقعتُ عينُ الفنانِ من التمثالِ على صورتهِ
فأعادَ الكرةَ
حاولَ أن يبتكرَ للأصلِ
وحينَ تعبَ
ألقي بقناعِ الطفلِ وقالَ: الذنُّ لعبُ
هي صاحبةُ الجسدِ
إنها الآن مفردةٌ تترىصُ بالمفردِ
فإذا ظفرتُ بالذي تشتتهى أنكرتهُ

فلم يبق مما يدلُّ عليه
سوى رعدةٍ غِبَّ كُلَّ وصالٍ
وإغضاءٍ عَيْنَيْنِ شاكِرَتَيْنِ
تَظْلانِ مُسْبِلَتَيْنِ على لَذَّةِ السَّقْدِ
وهي الآن رابضةٌ عند بَابِ المدينة كالرصدِ
تتصيدُ ذُكْرانَهَا
وتراوِدهم واحدا واحدا
قبل أن تتحولَ من كتلةٍ في المكانِ
إلى شعلةٍ في الزمانِ
تضئُ إلى أمدٍ
ثم تخبو
لكي يتعرى الظلامُ
فيُتَّحدَ البدءُ في ومضةٍ بالختامِ
ويتصلَّ الآنُ بالأبدِ

جمرو على كبدٍ
كيف التقيتَ دونما وعدٍ
وصرنا اثنين في أحدٍ
ثم افرقنا دون أن نحظى بما يستنقذُ الأحلامَ
من أشراكها
أو يحفظُ الذكرى من البَدَدِ

العصافير تؤرق صمت المدينة



لم يكن النهار اليقاً ما زالت المدينة صامتة، لم تعرفها العصافير بعد ولم تكن هناك شجرة واحدة. معسكرات الجيش تحد المدينة بالرمال الممتدة ونباتات الصبار ووجوه شاحبة وأجساد نحيلة لمساكر ريفيين صفار.

منذ جاءت إلى هنا وهي تحكم غلق النوافذ والأبواب وترخي الستائر بما يضمن على الشقة درجة من الأمان.

ذات مساء وهي عائدة رأت نافذتها هي الوحيدة المضاءة في المدينة. يومها توجست من أن تكون هدفاً وأضحاً فتمرسيت على الحياة في شحوب الضوء ليل نهار.

ذلك النهار استشعرت قدراً من البهجة حين سمعت صوتاً لسيارة تقترب، فقد تخيلت أنها «سهام إبراهيم» مفتشة الضرائب، تلك المرأة الغربية التي تداهم المدينة من أن لأخر للأطمئنان على شقتها، حاملة بعض الآثار القديم الفائنض عن الحاجة في بيتها الآخر.

حين تدعومها لتشاركها شرب الشاي الساخن لا تسمع إلا سحقها على الدنيا والغلاء وظلم الرجال وجفاء البنات والأولاد ثم تهزول إلى شقتها بالطابق العلوى بالمبنى المجاور. بعد قليل تسمع صوت سيارتها تغادر المدينة إلى أجل غير معلوم.

أطلقت السيارة بوقاً ثانياً. بعده صار جلياً بما لا يدع مجالاً للشك أنها أبداً لم تكن سهام إبراهيم، تابعت هذا جيداً من خلف شيش النافذة فرآته شاباً غَضَنَ الشحوب وجهه، وشابة خالستها الزمن وتسلل الشيب إلى خصلات شعرها. خلت الشوارع من السيارات المرتكئة أمام العمارات، كما خلت الشرفات من غسيل منشور فاغراما هذا بالتسلل إلى المدينة دون خوف أو توجس.

اعتدل الشاب في جلسته وفك أزرار جاكيتته ليمنح رثتيه قدراً من طزاجة الصباح. كانت العمارات خالية حقاً من سكانها. أغلبهم من الشباب الذين لم يتزوجوا بعد ولا يستطيعون، وغيرهم أدركوا أنها تفيض عن حاجتهم فتركوها للصمت والغبار. تلفت الشاب يميناً ويساراً فحرر نفسه من بعض أزرار قميصه. مثله فعلت فئاته فتأرجح شعرها القصير المتموج، بدا أنهما يطنان للخلاء دون مواربة أن لديهما هدفاً جاء من أجله. لم تصدم بل تمادت في التوارى خلف شيش النافذة حينما سكنت هذه الشقة لاحظت أنها الوحيدة في العمارة، بعد أيام قليلة أدركت أنها الوحيدة في المبنى الذي يضم أكثر من عمارة، ثم أيقنت بما لا يدع مجالاً للشك أنها الوحيدة بالمدينة

بعد ذلك جاءت الطيبة التي تسكن الطابق العلوى مع أمها العجوز، ثم جاء جارها الملتحى وزوجته المنقبة وبناتهما الثلاث الصغيرات. كن يرتدين الخمار رغم أعمارهن التي لا تزيد عن الثامنة، وكن يبدون بذوراً للملتحى والمنقبة، بعدما جاء للمدينة عدد قليل ومتفرق من النساء الوحيديات اللاتي فضلن ظلال الجدران عن ظلال الرجال. منهن المطلقات ومنهن الأرامل والعوانس في عرف الناس. لم تتعرف إليهن، فكل واحدة تحمّن نفسها بأسوار من الصمت والغموض الأمر الذي جعلها تغلق على نفسها بأكثر من ترباس وكالون وعين سحرية تتأكد من خلالها أن الطارق ليس بذنب أو رجل. وبعد وقت اكتشفت أنه ليس بالمدينة ذئاب أو رجال.

للمرة الأولى تشعر بقدر من الرضا تجاه الأدوار السفلى فقد منحها الشيش المغلق رؤية واضحة. منذ طفولتها وهي تعشق الحياة بالطوابق العليا التي تمنحها قدراً من الاقتراب الحميم من غيات الحمام والسماء والعصافير.

بدأ لها الزجاج الأمامى للسيارة مثل كادر سينمائي يحوى جميع عناصره الفنية. رجل وامرأة يركبان حصان الرغبة، والعمارات المائلة ظلالتها فوق الزجاج خلفية دالكنة لزهرة يتفتح، تدخل ضمن خيوط النسيج المرحى.

كان الشاب بملامح عادية وكذلك كانت فتاته وربما لم تكن بهما مسحة من جمال، إلا أن المشهد بمشكلاته أوصل لها إحساساً فائقاً بالجمال والمتعة.

تدفقت منظومة من اللمسات والنظرات والابتسامات فى رحلة احتفاء الروح بالروح والجسد بالجسد. فى اليد منحتة شعرها لتداعبه يده اليسرى وكانت اليمنى مشغولة بتخفيف جسدها من عبء ثيابه، بعدها دار همس لا يسمع.

رغم رؤيتها الواضحة لكل مكونات الكادر السينمائي إلا أنها لم تسمع شيئاً. منذ وطأت هذه المدينة وهى تشعر أن حاسة السمع لديها صارت أقوى الحواس. تجزم أنه صار بوسعها سماع خروشات الأوراق المتطايرة فى الشوارع الخلفية وبعض الخطوات المرتجفة لجنود المعسكرات الذين يهرون متسللين عبر خلاء المدينة وصمتها إلى الجانب الآخر. وصار بوسعها سماع اقدام العمال السودانيين الذين يعملون تحت إمرة الشركة الصينية المنفذة لبناى ومرافق المدينة وهم يتسللون فى الليل لأداء اعمال إضافية دون أن يكتشف أمرهم المهندس الصينى القصير. كانت تراهم فى الليل مثل عمالقة يخشون فأراً وكانت تردد بينها وبين نفسها أن الأحلام الصغيرة بمقنورها أن تعبر الليل والشوارع والأدفة.

بدأ أن الشاب وفتاته يحتفیان بامتلاكهما لخلاء المدينة ولزاجة الصباح كما بدأ انهما لا يمتلكان إلا هذه السيارة الصغيرة.

قفز قطها الوحيد منثها إلى جدار النافذة فحملته إلى المطبخ وفاض عطاؤها له بالطعام والشراب. حين عادت متلهفة أدركت أن خلاء المدينة وسكونها سيسمحان لها بكثير من الرؤية، فلا من سيارة تقطع الكادر أو تتابع الأحداث. تارجحت خصلة شعر الفتاة فأزاحتها يد الشاب إلى الخلف فبدت مثل عصفورة تعبر الفراغ بين ظلال العمارات المتراصة على زجاج السيارة مارة إلى السماء ومرمى البصر.

لم يصلها أى صوت فكسرت حاجز اللغة وراحت تنطق النظر لإيماءات العيون وحركة الأيدي فى صعودها وهبوطها ودخولها وخروجها ثم انتفاضة الجسدين.. كانت تتعرف على مفردات لغة جديدة وقد بدت الفتاة أجمل كثيراً. توجه وجهها بحمرة الانتشاء وأسبلت عينيها بدلال أنثوى رقيق كان الشاب لا يزال يبالغ فى تخفيفها من عبء ثيابها مع كلمات غير مسموعة وفق سيناريو محكم. عاودها إحساسها السابق بأنها حقاً أمام فيلم سينمائى تعطل به شريط الصوت، وفى المقابل أطلق مقص الرقيب العنان لحسان الرغبة الجامع.

فى غمرة عناقهما أدركت ضيق المقعد الأمامى للسيارة وتمنت لو يحدث تصعيد فى المشاهد التالية، لو يتحول مقعد السيارة إلى سرير كما فى الأفلام الأجنبية، وتبدو السيارة مثل بيت صغير متنقل، تمارس فيه صنوف النشاط الإنسانى فيكون بمقدورهما أن يريا النهر ويتوغلا فى الصحراء وربما سافراً إلى أقصى الجنوب أو أقصى الشمال. إلا أن سيارة الشاب قديمة ومنهكة ولا تسمح بالكثير من ذلك.

مع الوقت أدركت أن شيش نافذتها يمنحها اقتراباً مريحاً من موقع الأحداث، حتى أنها بدت لنفسها مشاركة فيها على نحوها وقد تسربت إليها مشاعر أشبه برقيق أجنحة العصفافير.

كان الشاب يحتضن فئاته فى عنف رقيق فبدا وكأنه فى محاولة لاعتصار آخر قطرات العطش لم يكن فى ميراثها شيء أشبه بذلك الذى تراه وتحسه، فلم يحتضنها رجل من قبل، حتى أبوها، لم تره مرة يقبل أمها أو يناديهما باسمها وكذلك أخوتها. لم تسمع واحداً ينادى زوجته بصوت لين. ومع ذلك شعرت بمرارة الاكتفاء بالمشاهدة وتمنت لو تشاركهما فى تحريك الأحداث وتدفقها نحو مجراها الطبيعى، فودت لو تدعوهم إلى شقتها الصغيرة فى مدينة الخلاء والصمت هذه، فتفتح لهما قلبها وغرفة نومها التى لا تنام فيها خشية البرد الذى يتكاثر فى الزوايا وعلى الأرض وفوق الجدران.

اكتشفت أنها لا تزال فى ثياب النوم وقد أزف موعد الذهاب إلى العمل ومرت الساعة التى تجنيها يومياً للسير فوق القدمين، قاطعة الكسل والبرد وطريق للصحراء ومعسكرات الجيش للوصول إلى أقرب منطقة أهلة بالبشر ووسائل المواصلات. قررت الحصول على إذن بالتأخير هذا الصباح كما قررت حبس القط بالمطبخ خشية أن يقسد عليها بهجة المشاهدة.

كان الشاب قد حرق فتاته من أزرار بلوزتها فبدا نهذاها مثل بلونتين نصف منتفختين. تذكرت أن لها مثلها وأجمل، تخشى ضمورها بسبب عدم الاستعمال. تقلصت ملامح الشاب فبدا مثل قرد يدعوها لعبث لذئذ.

بعد قليل كانا قد امتزجا ببعضهما ورات بعينها صعوبة التفرقة بين جسد الرجل وفتاته ثم تدافع إلى سطح ذاكرتها وجه جدما العجوز المتصابى حين كان يفرط في الحديث عن اللحم ويصب في أذان أختها الذكور كلمات كان يردها في زهو مهيب «أجمل متع الدنيا.. أكل اللحم وركوب اللحم و.....» اخفى وجه الشاب تماماً في حضن فتاته وبدت يداها تتحركان في بطن حميم على ظهره. كانت تمنع في عناقه وتريت على ظهره بحنو بالغ. منظومة من العناق والقبل والتمازج اللذيذ يضيق بها مقعد سيارة صغيرة.

روادتها من جديد فكرة دعوتها إلى غرفة نومها، قد تسهم في فعل جميل لا تقدر عليه وعل أنفاسهما تسهم في تبديد الصقيع الكامن في الأرض والأركان.

سمعت صوتاً غريباً فتخلت أن شريط الصوت تم إصلاحه فجأة. إلا أن الصوت كان بعيداً على نحو ما عن مسرح الأحداث. كان يشي بخطوات بطيئة منتظمة. قد تكون الطبيبة التي تسكن الطابق العلوى مع أمها العجوز. تجاوزت الأربعين وحد الابتسام. حين أحست ذات يوم بالآلم تنهش صدرها أدركت أنها فرصة طيبة للتعارف، وأن بشراً مثلها في هذه المدينة.

حكى الطبيبة أنها سافرت إلى الخليج ولم تكن تحصل على راتبها إلا عن طريق الكفيل. كابدت كثيراً من أجل الحصول على ثمن لهذه الجدران. يومها ربت على كتفها وقالت وهي توميء إلى أمها العجوز: «أن تكون معك أمك... هذا يكفى في خلاء العالم» طمأنتها الطبيبة على صدرها مؤكدة لها أنها الغدد اللبنية التي تهتاج عند اقتراب موعد الدورة الشهرية.

يومها ضحككت ضحكة أمالت رأسها إلى الخلف وفكرت أن هياج الغدد اللبنية يحتاج نساء المدينة إلا واحدة. زوجة اللتحى. لم تر لأن وجهها فهي منقبة بالسواد من عاليها لاسفلها. ثقبان، مدوران فوق

عينيهما، تغطيها بنظارة طبية لم تسمعها تلقى عليها بالتحية ذات مرة فهي فى نظرها امرأة وحيدة واحتمالات الفسق والمجون واردة فى كل وقت.

فى قرارة نفسها كانت تحسد المنقبة على سلامة غدها اللبينة، وتلك الرفاهية التى تتمتع بها، فهي تمتلك شغالة جميلة وأنيقة تطلق عليها «الببى سييتى»، تجلس فى شمس الشرفة كل صباح لتقرأ صفحة الحوار القومى بجريدة الأهرام وترتدى «الثى شيرت» عارية الذراعين والصدر وينطولونات «الإستريتش» التى تجسم الساقين والأرداف، ثم تطلق شعرها للشمس والهواء كانت تدهش لذلك الكائن الجميل الذى يحرص الملتحى على اقتنائه إلى جانب المنقبة.

كان التمازج قد وصل أشده وهي ترى ورقة تقترب من بعيد تشى بصوت الخطوات البطيئة المنتظمة. لم تعد تعباً بموعد عملها كما لم تعد تعباً بوجه رئيسها القبيح الذى يغازل نساء الهيئة إلا هى. يمارس عليها فقط حضوره الوظيفى الثقيل.

كان النهار لا يزال بطزاجته وهي خلف شيش نافذتها تتابع وتشارك على نحوها فى حدث جلال لم تشهد المدينة من قبل. شكرت الله أن الملتحى والمنقبة وبذورها لا يزالون نائمين. كمّ الصخب الذى يثيرونه فى حركة دخولهم وخروجهم من العمارة لا يثيرها على الإطلاق. هم مجرد صوت يشرح السكون الصارم والضارب فى المدينة إلا أنهم الآن فائضون تماماً عن الحاجة. تثيرها فقط تلك الرائحة الغريبة التى تتسرب من شفتهم كما يثيرها تبديد بذورها لنباتات الظل المتراسة وفق نسق جمالى أمام باب الشقة. علمت من الطيبية ساكنة الطابق العلوى أن الملتحى كان يعمل بإحدى إمارات الخليج لسنوات طويلة، أنجب فيها بذوره ثم عاد بحفنة من الدولارات ليودعها إحدى شركات توظيف الإسلام ويتعيشون من عائدها.

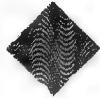
ضاق للقعد الأمامى بذلك التمازج والتماسك وربما التلاحم وهي تشعر بتوق بدا جلياً واضحاً فى علاقتها بالقط وجدار النافذة وشيشها المفلق.

قررت حقاً أن تفسح لهما حجرة نومها. علّ ذلك يسهم في أن تبرأ من عقبتها الأخلاقية التي سكنتها منذ زمن فاصابتها بداء الشعور بالذنب لجرد النظر إلى مقبنة بنطلون رجل. وإن تعجز عن تقديم اسانيدنا الدفاعية في مواجهة اللتحي والمنقبة وبذورها.

فر القط مرة أخرى من المطبخ وراح يقعى على الأرض ويلق مؤخرته. برز نتوءه الصغير الضامر وامتد لعدة سنتيمترات. بدا أنه في حالة تلذذ واضح واستبعدت فكرة أن يراها اللتحي والمنقبة وبذورها حين رأت الشاب مصراً على الوصول إلى آخر قطعة من ثياب فتاته. اخترقت يده ذلك العمق البعيد فأحسّت بنصفها الأسفل ويشكل لا إرادي يتحرك حركات إنسيابية، وفكرتها تمارس إلحاحها الموهل في سطوته على رأسها. رتبت حججا وأسانيد إذا ما رآها اللتحي وزوجته. علمت أنه كان يرض الشيشة للأمير في إحدى إمارات الخليج ثم عاد والمنقبة بعد علمه باستغناء الأمير عن خدماته. يومها أشفقت عليهما من عبيسهما الدائم وجهامتهما للفرطة تذكرت أنها ضببطت نفسها ذات مساء بمحاولة لإرضائهما والتقرب إليهما فقامت بفتح الراديو كما يفعلان وتركته على محطة إذاعة القرآن الكريم. إلا أنهما ظلا غير عابئين بها، فقد راحا يبالغان في إعادة تشطيب شقتهم بالسيراميك والرخام وورق الصانط والمويكت والسجاجيد الفخمة والأير كوندیشن. ظل اللتحي يوليها ظهره كلما رآها مستغفراً ومحولاً. ذات مرت فكرت أن تهجم عليه فتقبله في فمه ثم تبصق على الأرض وسرعان ما تبخرت الفكرة لإحساسها بسذاجتها.

لكنها بعد ذلك قررت ألا تفتح الراديو على محطة القرآن الكريم إلا إذا شعرت بالرغبة في ذلك. تذكرت أنها رأت «الببسي سيتر» تلى بسلة من القش لأحد العمال السودانيين الذين يعملون في المدينة. كانت تمنحه عن طيب خاطر زجاجة ماء مثلج وثلاث تفاحات حمراوات. وكان العامل السوداني طويلاً عريضاً معتتلاً بالفحولة. شرب الماء المثلج وأكل التفاحات وبخل شقة للتحي.

تذكرت أنه غاب كثيراً ولم تره خارجاً كما لم تره بعد ذلك في المدينة. كان الشاب وفقاته في مشهد ختامى للبهجة وقد راحا يتعانقان ثم يبتسمان بعد قليل ماء القط مواء. بصوت بلغ بها حدود الدهشة واكب ذلك صوت السيارة وهي تغادر المكان وهي تشعر بيديها تتوغل في مناطق أخرى من جسدها.



صفحات سرية من كتاب الخلق

الصفحة الثانية

خلعتُ كلُّ المرايا من بيتي
كى لأُحْدِقُ فى جنونى
هجرنى الجنونُ واختبأ
خلف زجاج السيارات المارقة.

يقمس أدم ريشته
فى محبرة حواء
وينسخ: جسيديهما.

سوف تسمع جلبة صغيرة فى قفص الدجاج

وفي الصباح .. ستجد بيضة لامعة
ووجه التراب مخدوشاً..
عشرات الآلاف من السنين ونحن مطمئنون
إلى أن خزائن الله مملوءة
لكنتي .. ببيضة مقلية في الصباح
تشبه شمساً أجهضتُ
داهمتني الفجيعةُ.

لقد دخلتني الحبةُ
وملأنتني تماماً
لم تكن بكارتي إنني
وإنما بقايا جلدها

منذ أن عرفتُ السجائرَ
صارتُ الأشياءُ تبدو لي
دائماً في بخان
صرتُ أمهلُ عيني
دقائق تلو الأخرى

حتى ينتشع
وترتسم ملامحها .. شيئاً فشيئاً.

يكفى أن تشعل عود ثقاب
كي تتيقن
أن أبواب الجحيم
ليست محكمة الإغلاق.

بغمزة خفيفة
تركبت الشمس مقعدها للقمر
كنت أتمشى
بين من أحببت، ومن أحب، ومن أنوى أن أحب
ولأظن أن أحداً غيرى رأها وهي تعود
تلم مانسيته
من غرفة القمر..

عاد الملائكة..
بعد أن ظلوا طوال الليل

يحفرون قبراً طويلاً عميقاً
كى يسقط فيه البشر فى الصباح
ملكٌ صغير فى آخر الصفوف
بحركة سريعة لم يلحظها أحد
فتح هنجور السماء.

يجبُ أن أنام الآن
اين سيذهبُ شيطانى إذن؟
أسيظل يتارجح على أنفاسى
أم يمدد ساقيه على نظارة القراءة؟
يجب أن أنام الآن
وإن أترك شيطاناً
وحيداً وحراً
فى غرفتى.

العبء



غابت الشمس

الابواب المفتوحة صارت مستطيلات سوداء ملتصقة بالحيطان. كنت واقفا وحدى فى الساحة الصغيرة التى تطل عليها البيوت القديمة. نادى المؤذن للصلاة. خف الرجال للجامع وغابوا فيه.

وقفت اوزع المساكين على النواصى ومفترق الطرق والكنيسة. كان هذا يومى الاول.. تركنى المأمور هنا.. قلت لنفسى:

- الناس طيبون والفتنة نار تمرق الجميع والسلطة فوق الناس سرت قليلا فى الشوارع الطويل لأجل أن يرانى الناس. لم أر أحداً. ولم يقابلنى أحد. قال المأمور قبل أن يركب السيارة:
- حذر التجول بعد المغرب أو الاعتقال..

كنت أفكر فى قضاء الليل فى قرية عقاريها كالكف والعشاء يصلونه فى البيوت.
الشوارع الطويل أمام الساحة يفصل عزبة النصارى عن عزبة الإسلام. خلف ظهرى انتصبت شجرة

السنط، جذعها مائل على ترعة صغيرة مأوها راكد ومتعفن. بعد الصلاة اختلط الغبار بالظلام الكثيف.
مريمات الضوء الباهت شاحبة على الحيطان الواطئة.

قال نصيف:

- في ظلام الساحة قُتل قلدس بعيار. ضريه عليان...

بيت عليان عن يميني... وبيت قلدس عن يساري... كانوا قد وضعوا جثة القتيل في بئر أم السعد...
وبعدما بأيام قتل عليان بعيار؛ ضريه بأخوم...!.. وجدوا جثته في بئر أم السعد...!

ما زالت الندابات صوتهن مسموع في بيت عليان. يلطمن وجوههن وينشدن:

عـيـنـي عـلـيـه لما وقع

والدم من جـرحـه نـقـع

يـوه

يـوه

يـوه

عـيـنـي عـلـيـه لما راح

والدم من جـرحـه سـاح

يـوه.. يـوه.. يـوه

كانت نغمات إنشادهن تتوافق مع اللطم الذي يضربه على وجوههن.

قال نصيف:

- الرجال يتحاشون سماع هذا النواح...

اعتلى الشيخ مسعود للتبر في الجامع القريب من بئر أم السعد وخطب وأشار إلى مكان البئر وقال في يوم الجمعة:

- ياسكان القبور.. أشهدوا على وفاة الأمور..

•

في يوم الأحد التالي القى القمص اثناثيوس الموعظة. قال وهو يشير إلى بئر أم السعد:

- طوبى لمن مات من أجل المسيح...

•

كنت أبحث عن مكان أنام فيه وأضع فيه البفاتر والسلاحيك ومعدات العساكر وجهاز اللاسلكي.

قال نصيف:

- بيتي واسع ياباشا...

مضيت في الظلام يتبعني العساكر يحملون معداتهم. الفازات المسيلة للدموع..

قنابل الدخان.. العصي والدروع. دخلنا القاعة الكبيرة.. الضوء الشاحب ينزل من المصابيح المعلقة المضاءة بالكيروسين. أشار نصيف إلى باب مقفول ودفعه بقدمه فانفتح عن غرفة واسعة تغطي جوانبها مقاعد خشبية لها مساند وتتدلى على حوائطها ستائر مترية تغطي نوافذ مغلقة وباب يفصلها عن باقي المنزل الواسع قال:

- هذه حجرتك. أعرف أنها لا تليق.. لكن..!

وسكت، وكانت عيناه على الباب الفاصل بين الغرفة وباقي المنزل.

كنت أقوم بجولات في الشوارع المظلمة فأرى خطوط الضوء واضحة من خلال فرج الأبواب والشبابيك. كان العساكر يصيحون طول الليل صياحهم المجهود لدى رؤية أي كائن من بعيد:

- قف من أنت ... تقم ...

وعندما يكون الكائن آدميا يوسعونه ضربا ويحضرونه لقر النقطة الجديد في الساحة أمام منزل نصيف. ويضربونه أمامي أنا ونصيف والشأى في أيدينا . كنت أتعجب من قدرة الأدمى على احتمال الضرب. صاح واحد منهم وقد أوجعه الضرب:

- ياكفرة...!

كدت أضحك. أمرتهم بكف الضرب..



في الليل بعد أن ينام كل شيء أذهب للنوم في الغرفة التي أعددنا نصيف في بيته.. لا يأتيني النوم إلا عندما ينطلق المصباح.. وعندما ينطلق المصباح تنبعث منه رائحة الكيروسين المحترق. يضيع النوم. تظل عينائى مفتوحتين. أنشأى ثلثقطان حركة أسنان الجردان في خشب المقاعد. كنت قد عرفت أنه حيث توجد فئران فلا توجد عقارب؛ فاطمئن.

في محاولتى تعقب أصوات الجردان سمعت صوت انسكاب الماء من إناء في إناء. كان الصمت كثيفا بعد هدوء فوران الماء. جاء صوتها هامسا باغنية لم أفهمها . سحبت الستارة عن النافذة. وضعت عيني على الفتحة بين دفتى النافذة فرأيتها عارية تماما في طشت وترش الماء على جسدها . ظلت عينائى على الفتحة حتى جفت جسدها واستدارت في ضوء المصباح تنظر في المرأة إلى عريها ثم صعدت على سرير وأسع.

كان نصيف في جانب منه..

وفي الصباح تأملت نصيف وجذعه المنحنى. لم أكن قد أدركت مدى كهولته. كدت أن أسأله:

- هل أنت متزوج؟

لكن السؤال وقف عند حلقى.

قلت له:

- اتعب طاولة..؟

ضحك عن فم مظلم وقال:

- من يغلب الحكومة؟



جاء عبد السميع العمدة وضابط المباحث ونصيف وجهزت مائدة الطاولة في بيت العمدة.. لعبنا. كنت أرقب نصيف. كان يقظا وعيناه متمرتين وكان من الصعب التغلب عليه. قال العمدة:

- هو عنيد.. وكان ينظر إلى نصيف بغيظ.

وكنْتُ أتعجب من القرية التي أكرهْتُ على النوم تحت تهديد السلاح وحظر التجول بعد الغروب؛ وفيها شيخ وقس وعمدة ونصيف والمرأة التي رأيتها.

تركهم يلعبون وذهبت إلى حجرتي وكان الضوء المنبعث من فتحات النافذة مضيئا وهي تتأهب لرش الماء على جسدها. طرقت النافذة...!

جفلت في أول الأمر وسترت مابين فخذيها بكفيها.

طرقت النافذة مرة ثانية. ركزت عينيها على النافذة الفاصلة بيني وبينها.

أشارت بأصبعها الوسطى؛ ابتسمت للنافذة وراحت تستعرض جسدها أمام عيني المتصقة بالفتحة. أخرجت لسانها الأحمر.

أمسكت خشب النافذة المغلقة وقالت:

- لف من الباب..

ولفتحت لي.. رقصت عارية و..

قلت لها:

- خائف...!

- من ماذا...؟

- الأمن مستتب. والهدوء شمل القرية وستغادرها في الصباح.

ضربت صدرها بيدها وقالت:

- وأنا...!؟

قلت لها:

- لا أعرف..

قالت وهي تجز على أسنانها:

- لن تذهب من هنا..

جاء من يخبئني أن عبد السميع وجدوه مقتولا...

بعدها بساعة واحدة جاء من يخبئني أن نصيف وجدوه في بئر أم السعد فاقتداً بالنطق.

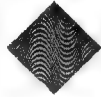
في يوم الجمعة التالي أعتلى الشيخ مسعود منبر الجامع القريب من بئر أم السعد وخطب وأشار إلى مكان البئر وقال:

- هذا ما انتهت إليه الأمور... يارولة الأمور.

في يوم الأحد الذي يليه ألقى القمص اثناسيوس الموعظة وقال:

- طوبى لمن مات من أجل المسيح.

أرسلت للمركز والمديرية أطلب تعزيز القوات...!!



ندف الثلج

ندف الثلج أم أنها
تحايا وداع الشمس
ترملها الأرض غرباً وشرقاً
وتكسها كفناً من جليد
وتدفنها في ثياب العروس؟

ندف الثلج أم
تحايا وداع
للقافلة لم تمر
وقافلة رحلت
وقافلة كُفنت في الشراع

ندف الثلج أم يا ترى
تحايا
عزفن على أرض ميت
في قلوب الصبايا؟
ندف الثلج هذي؟

الأجنة والذئاب



إلى بلاليع المدينة انتهت أجنتي .. كرة حمراء ملتف بها عروق كثيرة ، ألم فتليع أسفل بطني وظهري
وخدر في أرجلي ... بعدها انهال نزف الدماء ، وسار عابراً مجارى المدينة إلى البحر .. حيث اتحد
بالأسماك هناك .

عقمنا كان مقصوداً ، لكن أهدأ لا يدرى غيرنا نحن الإثنين ، لذا لاكنه السنة العجائز كثيراً ،
وحدثتني غمزاً ولمزاً والدة زوجي وأختاه ..

دهشتنا كانت كبيرة بهذا الحمل ، الذى جاء رغم حذرنا ... حاول أن يفرح وحاولت ... قلت لنفسى
أحدثها ، ها سيأتى طفل من بطني ، يشرب من دمي تسعة أشهر ، يمنحني أعظم لقب عندما يصرخ
خارجاً ...

هادنت نفسى وقلت لها :- لا بد سيأتى طفل جميل .. استمتع به قاصة لحكايات الأطفال ... ارقصه ...
أناغيه ... وكما كنت أفعل مع أطفال الحارة ، أجمع معه الكلمات الجميلة ... فنكون جملة ، نربطها بجملة
أخرى ، ثم نصوغها أغنية نغنيها ، للمطر والشجر .. للعصافير والحمام ... وللسمك بالأنهار ...

كنت أقول لنفسى أشياء كثيرة ، لكنى أعجب من هذا الحمل كيف حدث ... ولهذه البذرة كيف علقت

برحمى ، وليس أوانها أبداً ... أى الحكايات ساحكها ... «أه يا صغيرى لو كنت أنتى ...» كيف
ساجيك على آلاف الكيفات ..

كان رأسه للأرض ... يللم صدغيه ويتمتم .. «أه لو كان ذكراً ، كيف أشرح له انى غير مسئول عن
الحروب ولا لى ذنب بتجويح الأطفال ومريضهم .. ولا أعرف شيئاً عن الصلح مع إسرائيل ، كيف سأقول
له ، إننى أسير مع القطيع لا أرى ، لا أسمع ولا ... ، ولا أتكلم .

حاولت جهدى أن أفرح بأنوثتى والبذرة التى تستقر فى رحمى ... لايهمنى ماذا ساجيبه ولا عن ماذا
سيسأل .. ولكنى سآزين له سريره بكل ما أملك من تطريز ، سأطرز له فراشات ملونة وبالونات ونجوماً
وعصافير .. عندما يبدأ يللم الحروف ، ساحكى له الحكايات الجميلة لن أحكى له قصة الذئاب وكلاب
المدن ... لا سامح تلك الحكاية من عقلى .. حكاية الكلاب التى آمنت للذئب فسلمته مفاتيح المدن ... فلم
تكتف الذئاب أبداً بكل لحوم الأطفال ، مشوية بالقنابل أو مريضة بالجوع ونقص الأدوية ...

ياصداعى ، كيف تلج على هذه القصة ... يا ولىتى ، ماذا أقول له ... أى حكاية سأقصها عليه كل
مساء ، قبل أن يقبل النوم عينيه ..

كيف سأخبره أن الموت والذئاب صنوان وأن الطاعون أت لا محالة ...

كان زوجى يهذى ، وفى داخلى تحتمم آلاف الصور ، تتصارع وتحاول الأنتى أن تنتصر ... أناام
لأدري كيف!! .. كابوس يجم على قلبى .. كل ذئب العالم تمد لى أنيابها ... تحيط بى .. ثم أصبحو ..
الم شديد أسفل صهري ويطنى وخدر قوى فى ساقى ، ثم كرة حمراء بعروق كثيرة تنحدر لجارى
المدينة.. إلى البحر ... تتحلل وتذوب وتشرى البحر ويشربها ..

(الدمام)



تغزلين سماء لقلبي

إلى الصديق الشاعر/ هاشم الطويبي

أصفاة أم عرينُ

فؤادي؟

ريحٌ على الدربِ أم مقبره؟

على وربةٍ يسرجون العواصفُ

أم يصلبون البوادي

على جوهره؟

أعرشٌ في الظلِّ

أم أرتدى

مجمره؟

وكيف أمدُّ يدي وأرجعُ كفي

خاويتين من الزمر المشرَّبِ

نهاراً فتياً

ونفرة نهدٍ أقضُ ربيعُ الصبَا
جذوةُ الوردِ فيه وفيَا
وأضرمُ في مهجتينا الحميَا؟

٣ وللقُبلةِ المنحني خَصَرُها
قوسُ غيمٍ على شفتيَا
فكأكْ من الضَّوءِ والنسوةِ الذَّائباتِ وداعاً وحزنًا عليَا؟

٤ أرْتبُ أضلاعَ أغنيتي خيمَةً
لاقتناصِ السرابِ الذي كنتُهُ
قبلُ أنْ ينحني للكهوفِ التي للمتِّ وهجٌ من صرتهُ..

٥ تاهَ في ضفتي خُرامك
أستلهُ من رحيقِ النواقيسِ
تنقرُ شبَّاكِ سجنِي طويلاً
وأسندُ رأسي على وترٍ سكنته الزوابعُ
جيلاً فجيلاً..

٦ أراكِ على زبدِ النخلِ
والصبحِ ينزفُ أضعومةً من نحاسٍ على كبدِي
بينَ ينبجسُ الشوقُ زوبعةً
في يدي

٧
كيف لي أن أروضَ أنشودةً من بروقٍ
وأعمدَ في قلَّةِ الصَّمتِ جرحَ لهاثي
ومشكاةَ روعي -
وانتِ التي تسكبين ضياءَ الفلاةِ على رمدي

٨
صنفتكِ الفراشةَ سيفاً على عنقِ الظلِّ
ما بينَ بابِ السؤالِ وممرِمةِ الوقتِ،
تحتِ المغمدِ بالمرج
يُخفي السنابلَ حيناً
وحيناً يدهُ

٩
أين مئوى الظلّونِ، وأين الأمانُ،
وأين المجنُّ بوجهيه -
هل غيمةٌ ترتضى أن تزيجَ الغبارَ قليلاً؟
وهل غيمةٌ عرسها قادمٌ
كي يرشَ العوانسَ بالزُّعترِ الجبليّ ضحى
ثم يبكى أصيلاً

١٠
متى سنُفنى العاثراتُ تتيحَ لها ظلماتُ المتاهةِ
أن تتوضأَ بالرمْلِ خلفَ العواصفِ
أو تستردَّ عبائتها
كي أدنّ روعي من زمهريرِ الأرق؟

-
- ١١ دُوخْتَنِي المَرايَا التي
من خِيوطِ العِناكِبِ والوَعْدِ
تَنسُجُ أَرْجُوهُ لِحَبِيقٍ..
- ١٢ لِلنَّدَى فِي المَوَانِرِ وَخَزُّ الفِرَاقِ
وَفَوْقَ حَزَامِي المَطَرُ
لِلنَّدَى واصطحابكِ من يَاسَمِينِ الخَطَرِ
- ١٣ أُنِيفُوا نَسِيرَكُمُ فِي ضِبابِ الشِّتَاءِ -
رَمِيمٌ لَدَاءُ الدُّقُوفِ المُلُتُّ مِنَ الكَاسِ
أَيُّ الخُرَافَاتِ أَدْنَى إِلَى المَقَلِّ هَذَا الصُّبَاحِ :
رَحِيلِي مَعَ اليَاسِ ،
أَمْ غَفْوَةُ الكَسْتَنَاءِ بَعِينِيكَ؟
- ١٤ لَمْ تَجِئِي غَدَاً أَوْ تَبْلَى ائْتِظَارِي
بِوَعْدٍ جَدِيدٍ -
بِمَاذَا أَصَابَكَ أَمْسِ اشْتِعَالُ الجَلِيدِ؟..
تَرَجَّلَ مِنْ هَجَرِهِ الرُّوضُ
وَارْتَابَ فِي نَسِكِهِ الِاتِّهَامُ :
هَجِيرُكَ لَمْ يَخْبُ مِنْ شَجَرِ الرُّوحِ
هَا شَذَرَاتُ الكَلَامِ العَصَى
تُشَمِّرُ عَنْ مَطْلَعِ النُّورِ أها!
-

١٦ يريدون أن أصبّ النهرَ في ناي خصرك
أن أرتقى في شباك الغيوم
وانتِ هنا تغزلين سماءَ لقلبي...

١٧ هبيني الهواءَ الذي أثقلتهُ الوجودُ
وأحيا على درينا الجُلُتار..
كليني لريحانة في مزامير فيروز -
هاوتراً وتراً أهطلُ الآنُ مُحْتَفِياً بالبلبل..

١٨ أرومُ معانقةِ الريح
تأتى بك الآن إذا أرتقى درجاتِ الصُّراطِ -
فأين الشفيعُ
ليستندَ نومي الذي تتصدّع أركانهُ
حجراً حجراً،

في أمّاءٍ نبِيذٍ من القلبِ :
كَلُتْ عن الانشطارِ البراعمُ
أم خلقتني السماءُ التي بينَ نهديكِ
مفروشةٌ بالقمر؟

١٩ ... وتلك التُخاريمُ في صبوةِ الفجر
ينسلُّ منها الحمامُ الرماديُّ -
هل غطّ في الغيمِ ريشُ جناحيهِ
أم ذا مالُ البياض؟...

استهلّ المدى رافعاً يبرقي الأرجواني
 محتتماً بالرعود
 وانتشر ترياق دالية الصبح أوسعاً :
 للروابي التي تجعل الظبي ندّ الفهود
 لهذه النعور التي تتعلّى حيناً الطغاة إلى الموت
 قانعة بالنظر..
 فاجع دمّ هذى الظباء الذي
 يهرق الآن..

أتلنى - إلهي - مزيداً من النار، -
 حشو الوريد من الصبر
 (لا أشتهى البيلسان الحي)
 ولا مقلتي بأشوق في الأعالي
 ومبني - إلهي - رقاداً قليلاً
 أنادمُ إبّانهُ شوك هذا الظلام
 وأنهضُ :
 أضرمُ فيه
 فتيلاً...

هواجس متباينة

«على قلب كان الربيع تمتد»
المتنبي



حدق في الفراغ أمامه «الجواكيت» العسكرية تطفئ على المكان .. روسية المانية .. كورية... الخ.
الضخ السائد لم يسلب ما يدور في الرووس.. كل يحدق في فراغ. كهل يتهجد في صحيفة يومية -
هي الوجيدة في البلاد - بصعوبة أو ضحتها عضلات وجهه التي تنكمش وتنبس:

«الاحتفال بيوم الطفل العالمي»

«مستقبل أطفالنا هاجسنا الأكبر»



معاكسات الوكيل بشأن المصروف الأسبوعي.

«بنى عامراوي»^(١) شنو، أنت واضح عليك «خاساوي»^(٢) وكمان حبيشى !! مدير المدرسة الطيب
الذي يدفع مصاريف البعض منا من جيبه، وأشياء كثيرة كادت أن تغيب تحتشد الآن خلف نافذة
الذاكرة. تتزاحم لتقف في ساحة الضوء.

«تعال نتخبي من درب الأعمار....»

يأتيه صوت فيروز بعيداً وعميقاً لكن صبحاً وصافياً.
انتبه إليها كانت ترنو إليه بصفاء وعذوبة أريكته.. وجهها أخذ ملامح الطفلة التي تحلم في داخلها.
هذا النقاء لا يناسب هذا المكان .. ولكن !!
تشاغل عنها .. إلا أن نظراتها كانت تخترق جلده وتؤجج الفزع في داخله.
إنهم جريوا أخيراً تخريبنا من الداخل !!
دخل عشرات الحانات لمتعة السكر الحمر.
كرنفال الشارع .. الأزياء المتناقضة، الخاكي الذي يحمل غبار المعركة بجانب «بيير كاروان».
«مستقبل أطفالنا هاجسنا الأكبر» !!
«شو يارفاق - قالها بتهكم واضح - امبارح صوتكم طالع للشارع .. باين النقاش كان حامى وماقدرتوا
تبرءوه» وأردف «تعال عمو هذول ما بشيعوا نقاش .. بعدين هذول ما مظلوبين معنا فكيف معكم !!»
مدّ لى أبو عبد الله سيجارة الصباح، وأستدرك:
«لا تزعل منهم وشوف دراستك أحسن»
«ممنونك أبو عبد الله».
كان الدخان مسرراً، وزاد من جوعى وزاد ثقل رأسى الذى خيل لى أنه سيسقط من بين كتفى.
(شباط مالو رباط) (٣)
زخات المطر تتحول إلى ثلج «الزقاق المؤدى إلى شارع اليرموك بدا لى عدواً، والأبواب الواطئة
الموصدة قاسية فى مظهرها. بدا لى أنه أطول مشوار مشيته، لكنه لم يكن أطول من الطريق الذى سرت
فيه خلف جثمان (عمار).
رائحة النعاس تملأ سيارة الخدمة الصغيرة.

خلو الشارع من المارة أريك أيام الأسبوع فى ذهنى... همعت بالسؤال، لكنى تراجعت.
(حركة «أمل» تواصل حصارها للمخيمات الفلسطينية فى جنوب لبنان، والسكان هناك يطلبون فتوى
دينية من أجل أكل لحوم الميتة...)
صوت المذيع كان رخواً وحيائياً ومقززاً.



دقات الكاتدرائية تعلن الرابعة والربع... رخاء السماء والمطر الأنعام رغم ابتلاله أغراء بالمزيد من
البيرة.

داهمت رائحة الأنثى، طعم القبلية الأولى فى صباح دمشق بعيد .. بعيد.
الطريق يتسلق بالتواء خفيف الرابية يمتدُّ ألمس كلسان لعوب.
بضعة أخيلة لرؤوس تترأقص من وراء الحاجز الزجاجى فى كافيتيريا «طرchy» التى تطل على المدينة،
لاحظ لأول مرة أن أسطح البنايات لم تمتلئ بعد بغابات انشينات التلغزة!!
المدينة هاجعة... أسطح المنازل الزنكية المفسولة ذكرته بأغنيات «الشوام»... أسطح المنازل تحمل دائماً
هنيئاً دفيناً لزمين بعيد لحبيب هاجر ولم يعد.
يفوخ فى رائحة فجر المدينة فى (مثل هذا «الصباح» تحسّ إنك تستطيع أن ترتقى إلى السماء على
سلم من حبال) ^(١) تلبط روحه وسار ويبدأ.

أنعشته زجاجة البيرة.. سريان السائل السحرى يكس الأيام المالحة والعدوة.. مدن السخام، حانات
الأمن المزيف، وزجاج الفرع المغلف كما كان يسميها صديق قديم... جواز السفر المزور.. رغب المطارات
البعيدة.. لوارى الترحيل «الكثافات».

المدينة تصحو بتكاسل، تتمطى باسترخاء.
اقتحمته دقات ناقوس الكاتدرائية معلنة السابعة.

كانت يده تداعب زجاجة البيرة التى تتسلل بروبتها إلى داخله، وبصره يتخلل الضباب الفخفى
الشفيف مع الضوء غازياً شوارع المدينة.

شرب آخر رشقة من البيرة، وطلب زجاجة ثانية وغامر بالسؤال

لن ستكون هذه المدينة!!؟

اسمرة

١٦ يناير ١٩٩٣

١ - بنى عامر : قبائل حدادية بين أثريا والسودان.

٢ - خاساوى: مفردة لا أصل لها يعبر بها اللاجئ الأثري في السودان.

٣ - شياط مالى رباط : مثل شعبى سورى.

٤ - الطيب صالح فى موسم الهجرة (بتصرف).

شاكر خصباك

يرتفع العنار عن مسكنين متجاورين يفصل بينهما
جدار واطي، يشتمل كل مسكن على غرفة واسعة
للمعيشة ملحق بها مطبخ ويتفرع منها ممر يؤدي إلى
دخول المسكن، في مقدمة المسكنين سياج واطي
يفصل بين حديقتين أماميتين. اثاث كل من الغرفتين
بسيط للغاية.

شخص للمسرحية هما «س» و «ص»، ويجري
الحوار بينهما دائماً في الحديقتين
الأماميتين.

ص: (يماند ص من وراء سياج الحديقة الامامية) لكفك
يا أخى ص لم تهتني عن هذه الشتلة النادرة.
ص: ألم أقول! كنت أحسب أنني حدثك عنها، أنا
أسف.

ص: لو كنت فعلت لأشترت لي واحدة منها.
ص: أحارحك يا أخى س أنني لم أكن أتصور أن
زهرها بهذا الجمال، حسبت البائع مبالغاً في
وصفه، وفي هذا الصباح تفتحت الزهرة الأولى
فإذا هي تفوق وصف البائع.

ص: إذن فقد فاتني شراء هذه النبتة، سأحاول البحث
عنها.

ص: لا داعي لأن تتعب نفسك، إنها أتبتت فرعين
وسأهديك أحدهما.

ص: شكراً جزيلاً وأنا بدوري سأهديك شتلتين من
شتلات الورد الأسود.

ص: هذا خير سار، فالحقيقة أنني لم أعثر عليه في

الجدار

مسرحية في سبع لوحات

هدراً. وبنالمناسبة فإننى أكرر لك شكرى على ما بذلته من وقت فى معاونتى فى أعمال الحديقة فى الأسبوع الماضى.

س: لا شكر على الواجب يا أخى هـ. وهل نسيت ماذا فعلت أنت لحديقتي قبل أسبوعين؟

هـ: لم أفعل سوى الواجب.

س: (بعد لحظة وهو ينظر فى ساعته فى اهتمام) سيحين موعد النشرة الإخبارية بعد عشر دقائق.

هـ: (وهو يمين ساعته) فعلاً، وعلينا أن نستعد لذلك.

س: أتوقع أن نسمع آخر أنباء الثورة فى عمارستان.

هـ: فعلاً. فانباء ثورة عمارستان تتصدر الأخبار عادة.

س: لقد سمعت أخبار الساعة الرابعة والخموس مازال يكتنك المؤلف.

هـ: قلبى مع شعب عمارستان الذى عانى طويلاً من الاضطهاد.

س: ثلوثنا جميعاً معه.

هـ: أتمنى يا أخى س أنه سيتصدر فى النهاية؟

س: ليس لنا إلا أن ندعوه بالنصر. كان الله فى عونك فليس الأمر سهلاً عليه.

هـ: فعلاً، فهو يواجه قوة جبارة طاغية.

س: قوة طاغية حقاً لا ترمى لمحقق الإنسان ذمة.

هـ: إن أمثال تلك الأنظمة المستبدة لا يهمها سوى مصالحها الأتانية وبالتالي فهى مستعدة لممارسة أتعى أساليب البطش للحفاظ على سلطتها.

س: كان الله فى عون هذه الشعوب المسكينة التى

«المشائل» حتى الآن. لكن شتلة واحد تكفينى يا أخى س.

س: لقد طرحنا الشتلة الأصلية أربعة فروع لك اثنان منها إلى اثنان.

هـ: أشكرك .. الحقيقة أنك كنت محظوظاً إذ عثرت عليه ظللت شهراً أبحت عن الورد الأسود بلا جدوى.

س: من النادر أن تظهر شتلاته فى «المشائل»، وحينما تعرض تتخاطلها الأيدي.

هـ: أنت أثريت حديقتك بالشتلات النادرة يا أخى س. حديقتك صارت متميزة فعلاً.

س: وهل حديقتك أقل تميزاً؟ كلما تجولت فيها امتلأت نفسى نشوة.

هـ: لكنها ليست كحديقتك على أية حال.

س: لا تعظم حق حديقتك يا أخى هـ فهى لا تقل عنها روعة إن لم تقلها. (بعد لحظة) على فكرة .. قطعت لك اليوم باقة من أزهارى النادرة. (يسارع إلى غرفة المعيشة ويعود حاملاً باقة يقدمها إلى هـ).

هـ: أشكرك يا أخى س. إنها فى غاية الروعة .. أنا أيضاً هيات لك باقة من أزهارى النادرة. (يختفى فى غرفة المعيشة ثم يعود بباقة يقدمها إلى س).

س: ما أجملها من باقة! ستزهو بها غرفتى. (بعد لحظة) حقاً إن حديقتنا تكافئاننا على ما نبذل من جهد فى العناية بهما.

هـ: فعلاً فالوقت الذى نبذله فى رعايتهما لا يذهب

تناضل لتحقيق إنسانيتها.

ص: لكنها ستفوز حتماً على القوى الباغية فلن يصح في النهاية إلا الصحيح.

س: هذا أمر لا ريب فيه. (وهو ينظر في ساعته) حانت إخبار الساعة السادسة.

ص: (وهو ينظر في ساعته) فعلا، لعلنا نسمع أخباراً طيبة عن ثورة عمارستان.

س: أرجو ذلك.

(يسرع س و هو إلى داخل مسكنيهما ويتكبان على مناهجين صغيرين. يرتفع صوت المناهجين بإخبار العالم. س و هو يصمتان إلى الأخبار باهتمام شديد يخطئ للثور تدريجياً حتى يسود للظلام).

اللوحه الثانية

(يسمع الثور فيظهر المسكنان على حالهما في اللوحه الأولى، لكن شيئاً من الإعمال يبدو على الحقيقتين الأمانيتين. يقول س من الجهة اليمى من المسرح و هو من الجهة اليسرى ويلتقيان هذه مدخلى مسكنيهما).

س: مساء الخير يا صديقى ص.. عساك أمضيت يوماً سعيداً.

ص: كان يوماً رائعاً يا صديقى س. بعد أن فرغت من عملي تصدت الغابة وأمضيت فيها بقية يومى.

س: أنا أيضاً فعلت الشيء نفسه. أتعلم يا صديقى ص:؟ فى كل مرة أكتشف شيئاً جديداً فى هذه الغابة.

ص: وهذا ما يحدث لى أنا أيضاً، وقلت اليوم وقتاً طويلاً أتأمل الشجرة العملاقة. خيل إلى أن أغصانها تحضن بعضها بعضاً فى محبة بالغة.

س: وهل لاحظت كيف تبدو قمة الشجرة وكأنها رأس أم روم تتحنن على أطفالها فى حنو فائض؟!

ص: لاحظت ذلك فعلاً.. إنها أوحى لى بنفس الخاطرة.. إنها شجرة جميلة للغاية.

س: وماذا عن الأشجار الأخرى؟ يجب ألا نغفلها حقاً من الجمال.

ص: هذا صحيح، خصوصاً أشجار السيسلينييا. إن أوراقها الشديدة الخضرة وأزهارها الفاتحة الصفرة تجعلها ذات جمال لا يُبْأرى.

س: وماذا عن أشجار الكاسيا نيدوز؟! ماذا عن هذه الأشجار الساحرة المثلثة بالزهور الحمراء؟! أظنك لا تنكر بلاتها منافسة خطيرة لأشجار السيسلينييا فى سحرها وفننتها.

ص: الحقيقة أن الغابة بكلينتها تفيض بالسممر والجمال.

س: من الغريب أن يفوت على بعض الناس الاستمتاع بهذا الجمال.

ص: هؤلاء مساكين وهم جديرون بالثناء

س: وهل لاحظت يا صديقى ص أن طائر البوبولنك قد عاد إلى الظهور؟!

ص: فعلاً. إنه الربيع، وهو دائماً يظهر فى الغابة وقت الربيع.

س: أصبحت الغابة في هذه الأيام تصدح بأغاني الطيور..!

هـ: صارت الطيور تؤلف أوركسترا كاملة!

س: (بعد لحظة، وهو يشير إلى كتب يتلهاها ص) وماذا تحمل في يمينك؟ هل هي كتب جديدة؟

هـ: أنت ذكرتني.. كنت أُنسى. إنها نسخ من الديوان الأخير لشاعرنا الم محبوب. رأيته في مكتبة دار السلام فاشتريت نسخة لي وأخرى لك. (ينأيه الكتاب)

س: (وهو يلمسه بسرور) شكراً جزيلاً يا صديقي هـ. كنت أنتظر بلهفة صدور هذا الديوان منذ أن قرأت في الصحف إعلاناً عن قرب صدوره.

هـ: لذلك بادرت بشراء هذه النسخة لك.

س: شكراً جزيلاً. (وهو يقبله) سامحني بصحبته ليلة ممتعة.

هـ: وأنا كذلك.

س: (في سرور) حقاً؟

هـ: بالتأكيد.. وأنا أدرك لك بهذه المتعة الروحية، فلولاك ما عرفت هذا الشاعر على حقيقته. صرت من أشد المعجبين به.

س: هذا أمر يسرّني. كنت وأثقا أنك ستشاركني الإعجاب به إذا ما تمتعت في شعره.

هـ: فعلاً، كلما تأمل المرء في شعره تكشف له معان جديدة.

س: إنه يتمتع بعض إنسانٍ رفيع حقاً، وإن شعره

ليزخر بالعواطف الإنسانية الراقية.

هـ: فعلاً. وإن أمثال شاعرنا هذا ليضفون على الحياة

جمالاً إضافياً ويرتفعون بها إلى معان سامية

تتأني بها عن مانيكات الحياة اليومية.

س: شكراً على هذه الهدية القيمة يا أخي هـ

هـ: لا شكر على الواجب... ليترك سعيدة.

س: ليترك هانئة.

(يدخل س و هـ إلى مسكنيهما. وبعد أن يختلجا

في داخل المسكنين يظهران ثانية بعد حين وقد ارتجيا

ثياب البيت. يفتخر كل منهما مقعداً مريحاً وينصرف

إلى القراءة في ديوان الشعر بصوت مرتفع. يمدان

قراءة بعض المقاطع الشعرية وهما يهزآن رأسيهما

إصباحاً وتأملاً. يخلت النور تدريجياً حتى يسود

الظلام).

الملوحة الثالثة

(يسطع النور فيكون الجدار بين المسكنين قد ارتفع

قليلاً وأضيفت قطع جديدة إلى اثاث الغرفة)

يقبل س من الجهة اليمنى و هـ من الجهة اليسرى

وكلّ منهما يحمل كيساً ينز، بظلمة)

س: (بلهجة متعبة نوعاً ما) مساء الخير يا عزيزي هـ.

هـ: (بلهجة مرعقة) مساء النور يا عزيزي س.

س: كيف حالك؟ منذ مدة لم أراك.

هـ: وأنا كنت أقول لنفسى ذلك.. وأنت كيف حالك؟

س: (وهو يبتسم بتعب) أعترف لك بأنني مرهق.. ساعات

عملى ازدادت ولا اكاد أنتهى من العمل إلا وأخّر
النهار.

ص: (بلهجة متعبة) وهذا حالى نفسه .. وقد حرمت من
نزهات الغابة اليومية. لم يعد وقتى يتسّع لها.

س: وأين الوقت الفائض الذى يمكن أن ينفقه المرء فى
الغابة؟ (بعد لحظة) ولكن أفلا ترى يا عزيزى ص أن
تمضية الساعات الطويلة فى الغابة مضيعة
للوقت؟! أعنى أن الوقت أثمن من أن يُهدر فى
التعطّل والكسل.

ص: (وهو يضحك ضحكة قصيرة) وهذا ما أقوله لنفسى.
فمنذ أن تغيّر برنامج عملى وزادت ساعاته
تضاعف بخلى تقريباً.

س: (وهو يضحك) حقاً إن من السخف أن ينفق المرء
وقته متوجّلاً فى الغابة بدلاً من أن يستثمره
استثماراً نافعاً لا لشىء إلا لكى يتأمل الأشجار
ويستمع إلى تغريد الطيور.

ص: فعلاً، الوقت من ذهب ولا يمكن أن نحمله إلى
تراب.

س: (وهو ينظر إلى الكيس الذى يملكه ص) وماذا تحمل فى
هذا الكيس؟

ص: كل ما تشتهيهِ النفس.. لحوم متنوعة وما لذّ وطاب
من خضار وفواكه.

س: وهل لاحظت أن سمك الحفش قد ظهر لأول مرة
فى السوق؟

ص: طبعاً، لم يفتنى لذلك. (يقفص فى كيسه ويخرج لفافة

يُريها لـ ص) وقد اشتريت لى سمكة محترمة منه
(وهو يتسمّع لنبسة عريضة) الله يرهم أيام زمان!
لقد سألت البائع عنه مرة فنظر إلى فى استخفاف
وقال: هذا ليس أكلك أيها السيد!

س: (وهو يضحك) حقاً! كنّا نستمتع برؤيته فى واجهة
الحوائت فحسب.

ص: أصادرك يا عزيزى س أننى كنت أنوى مفاجئك
بطبق من الحفش المشوى.

س: شكراً جزيلاً يا عزيزى ص.. ما زال طعم طبقك
التميز فى فمى رغم انقضاء أسبوعين. (وهو ينش
فى كيسه ويخرج لفافة صغيرة) وعلى كل حال أنا
أيضاً اشتريت لى سمكة منه.

ص: (وهو ينظر إليها باستعجاب) لا بأس بحجمها فثمنها
شال جداً .

س: (بتنكر) لا تظن أننى بظلت بشراء سمكة أكبر. كل
ما هنالك أنها كانت آخر سمكة فى الصانوت. أنا
لا يهمنى الثمن.

ص: طبعاً، طبعاً، يجب ألا يكون الثمن هو المهم. ليكون
الثمن ما يكون. لماذا وُجِدَ النقود إذن؟! المهم أن
نملا بطوننا بلطاييب الطعام. فما قيمة الحياة إن
لم تمتلئ البطن بما لذّ وطاب؟

س: صدقت يا عزيزى ص، فما الإنسان سوى حيوان
ناطق أكل.

ص: (وهو يشير إلى كتاب يتلوه ص) وما هذا الكتاب الذى
تتأبطه؟

تغيير واضح في أثاث المسكن، فقد اختفى الأثاث البسيط وحلّ محله أثاث أكثر فخامة.

يظهر من من الجهة اليمنى و من من الجهة اليسرى يتقدم كل منهما شخص يدفع عربة محملة، يتبادلان تمية عابرة عند بابي مسكنيهما. في الداخل يساعدتهما الشفصمان في ترتيب الحاجتين في المطبخ. عند انصراف الشفصين يتبادل من و من الحوار

س: ما هذا الذي أحضرته أيها السيد هـ؟
هـ: أنها ثلاثة كهربائية أيها السيد س. (باعتراف) الآن أستطيع أن أرتفع بمستوى حياتي وانت ماذا أحضرت معك؟
س: إنه طباخ غازي.. (في فخار) الوداع لرائحة النفط فهي رائحة مغرقة.. أنت ولاشك مازلت تعاني منها.

هـ: الحقيقة أن رائحة للنفط ليست بالسوء الذي تذكره أيها السيد س.

س: (وهو يهز رأسه بهنكم) على كل حال أنا سعيد أن أرى مستوى حياتك يتحسن أيها السيد هـ.
هـ: (وهو يبتسم في سخرية) وأنا كذلك أيها السيد س.
س: اسمح لي أن أتركك فوراً في عمل كثير.
هـ: وأنا كذلك.

(ينسحب س و من إلى داخل مسكنيهما وينشغلان في إعادة ترتيب بعض قطع الأثاث)
س: (وهو منهمك في عمله) إذن فقد اشترى السيد هـ

س: إنه كتاب «قوانين المجتمع».

هـ: (وهو يتناول منه الكتاب باهتمام ويصفحه) لقد كنت أبحث عن هذا الكتاب من وقت طويل فطبعته الأولى نزلت من زمن بعيد.

س: هذا صحيح. وهذه طبعة جديدة له.

هـ: وفي أي مكتبة وجدته؟

س: في مكتبة الهلال.

هـ: (وهو يعيد إليه الكتاب) سامر غداً على مكتبة الهلال. إذن لاشتري نسخة قبل أن يفتحي من السوق.
س: حسناً تفعل. فالأفضل أن تبادر إلى شراء نسختك فكتب هذا العالم الجليل سرعان ما تختفي من السوق.

هـ: إنني قرأت كتبه أكثر من مرة، وبالسداد أرائه وعمقها!

س: إنه من أشد المتحمسين لتطبيق قوانين العدالة الاجتماعية وتوفير فرص الرفاه للجميع.

هـ: أراهم أنك ستقضي مع الكتاب ليلة ممتعة.

س: أنا متشوق لذلك.. تصحيح على خير.

هـ: وأنت من أهل الخير.

(يخفى س و من داخل مسكنيهما ثم يظهران ثانية، وقد غيّر ملابسهما. يتكبر كل منهما على كتاب ويستغرقان في القراءة، يفتت النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة الرابعة

(يسمع النور ويكون الجدار قد ارتفع ذراعاً. هناك

يفتح صندوق التلج ويلقى عليه نظرة امتحاناً كيف صيرت طيلة هذه المدة على هذا الصندوق الحقيقى؟ لابد لى أن أطرحه خارجاً باسمى وقت.. لقد برهنت على أن تفكيرى متقدم على تفكير السيد ص، فلم تخطل له فكرة شراء ثلاثة كهربائية. (وهو يهز راسه باستغفاد)، طباش غازى! كيف يتوقع أن يرفع الطباش الغازى من مستوى حياته كما تفعل الثلاثة الكهربائية؟ ياله من مغفل! (بعد لحظة) سترى كيف سينتفع بطباش الغازى هذا! (يخسئ هو كرسياً من الجدار ويرتقيه ويطل من أعلى الجدار).

ص: (وهو يتجول فى المطبخ) سنبداً تجربة طباشنا الجديد فى عمل القهوة.. (بعد القهقهة ويضمها على النار).. هذه هى أولى فوائد الطباش الغازى.. ما أسرع ما تنضج القهوة فوقه.. وما أطول الوقت الذى كان يستغرقه إعداد القهوة فوق الطباش النفطى.. (وهو يتشمم القهوة) حتى رائحتها أفضل من رائحة قهوة الطباش النفطى.. كانت ذكوة صائبة أن أبشر بشراء الطباش الغازى.. لابد أن السيد هو يتصور أن تفكيره متقدم على تفكيرى لأنه اشترى ثلاثة كهربائية! حسناً أيها السيد ص، سترى بعد حين من منا يمتلك تفكيراً متقدماً أكثر من الآخر.. ما هى سرى أساليب وستدهش من التقنيات التى ستحل فى هذا المسكن! (يحمل قهوته إلى مقعد رايدر ويبدأ فى ارتشائها بسرور) ياله من قهوة رائعة حقاً!

ثلاثة كهربائية. كيف سبقنى إلى هذه الفكرة؟ كيف لم أفكر بتغيير صندوق الطبع البالى هذا؟ أعترف أنه كان أذكى منى فى ذلك. الآن يستطيع أن يحصل على التلج متى شاء ويدون أن يكلف نفسه عناء شرائه من السوق.. ثم أنها ستحافظ على الخضار والفواكه واللحوم طرية لأسابيع. (يفتح صندوق التلج ثم يلفقه باشمزاز) كيف لم أفكر قبل السيد ص بشراء ثلاثة كهربائية؟ (وهو يهز راسه مفكراً) يجب أن أعترف بأنه لم يكن فى إمكانى أن أشتري الثلاثة الكهربائية والطباش الغازى فى آن واحد. لم تكن ميزانيتى لتسعنى على ذلك. وعلى كل حال فقد سبقت السيد ص فى فكرة إبدال الطباش النفطى بطباش غازى (وهو يغمض مسروراً) نعم سبقته.. ومن قال إن الثلاثة الكهربائية سترفع من مستوى حياته حقاً؟ أما الطباش الغازى فسيطور حياته فعلاً فهو أسرع فى إنضاج الطعام من الطباش النفطى وسيخلصنى من رائحة النفط المرقرة. (وهو يهز راسه) سترى ماذا فعلت له الثلاثة الكهربائية. (يحمل س كرسياً إلى جوار الجدار ويرتقيه ويطل من أعلى الجدار)

ص: (وهو يشره فى الفرة مشغولاً بإعادة ترتيب بعض قطع الأثاث) ما أجمل هذه الثلاثة.. هكذا يرتفع الإنسان بمستوى حياته.. فما أبعد الفرق بين الثلاثة الكهربائية وصندوق التلج الخشبى! (وهو

ص: (يهبط عن الكرسي ويبحث عن عدة القهوة في خزانة المطبخ)
 يالسخف ما يقوله السيد س! كيف يمكن أن تكون
 قهوة الطباخ الغازي أفضل من قهوة الطباخ
 النقطي؟! إنها حرية سخيطة ولا شك في ذلك.
 فلهوة الطباخ النقطي أطيب مذاقاً لأنها تتضج
 على نار هائنة.. ولكن هذا هو شأن السيد س
 دائماً.. إنه شخص مفكر لا شك في ذلك. (يمسح
 بضمكه هاتفاً) إنه يتخيل أنه سيسبقني في ملا
 مسكنه بالتقنيات الحديثة! ياله من ساذج! انتظر
 قليلاً أيها السيد س وترى أية مفاجآت أعدها لك!
 سمعتموه هذا المسكن بتقنيات لم تسمع
 بها.. ولا يمكن أن تتخيلها عقليتك الساذجة.. (يمسح
 يتشمم القهوة بارتياح) إنها قهوة طيبة الرائحة ولا شك
 أنها طيبة المذاق أيضاً. (يرمحل قهره إلى مقعد وغير
 ويرتشف منها بثلث) هذه هي القهوة حسب أصولها!
 (ينيران جهازاً للموسيقى ويصفيان في دشوة وهما
 يرتشفان قهرتهما في استمتاع. يذقت النور تدريجاً
 حتى يسود الظلام)

اللوحة الخامسة

(يسطح النور ليجدو المسكنان اعظم فخامة في
 مظهرهما والثابتهما والجدار أكثر ارتفاعاً.
 يقبل س و ه من جهتين متقابلتين ويصمبة كل
 منهما كلب ضخم)

س: مساء الخير ياسيد ه.

ص: مساء الخير ياسيد س.
 (يهمان بالدخول إلى مسكنيهما لكن الكلبين يدنونا من
 بعضهما ويتشمم أحدهما الآخر)
 ه: (وهو يهتسم ابتسامة متكلنة) يبدو أنهم يحاولان
 التعرف على بعضهما.
 س: هذا أفضل ماداماً سيكنان جارين.
 ه: فعلاً. فلماذا لهما أن يتعارفنا على حراسة المسكنين.
 س: بلاشك. فهناك الكثير ليحرساه. أنا لم يعد يوسعي
 أن أترك مسكني بلا حراسة. فما يحتويه من أثاث
 نفيس يغري بالسرقة.
 ه: أما أثاث مسكني فقد كلّفني الآلاف. وكلب
 الحراسة هو خير من يحمي إليه بمهمة الحفاظ
 عليه.. كم كان يقلقني ترك المسكن بدون حراسة..
 أما الآن فسيطمئن بالي بعد أن عثرت على هذا
 الكلب الناب.
 س: أنا شخصياً ساطمئن على أثاث مسكني منذ اليوم
 فكلبي هذا من سلالة نادرة تشتهر ببراعتها في
 الحراسة.
 ه: (وهو ينظر إلى كلب س متفككاً) لو كان كذلك فعلاً
 لا نتمى إلى جنس كلبى. فالسلالة التي ينتمى
 إليها كلبى هي أفضل سلالة متخصصة بالحراسة
 ولدى وثيقة تشهد بذلك من الشركة المسؤولة.
 (يبحث في جيوبه ويستخرج كتاباً يناوله إلى س فينكب على
 قراءته باهتمام).
 س: (وهو يعيد الكتاب إلى ه من مهتها) أنا أصف ياسيد

هن إذ أقول لك بأن هذه الشركة قد خدمتك.
فكلبك كما هو مذكور في الوثيقة من السلالة
السماة «بهاوس» وهذه السلالة مشهورة بكسلها
وجبنها وهي أقل السلالات صلاحية للحراسة. أما
السلالة السماة «جنادر» والتي ينتمى إليها كلبى
فهى بإجماع آراء المختصين أبرع السلالات فى
الحراسة.

(يستخرج من جيبه كتاباً يناوله له «هرى» وهالك وثيقة
تثبت ذلك.

هن: (يكلم على قراءة الكتاب ثم يعيده إلى سى وهو بضمكه)
اسمع لى أن أقول لك ياسيد سى أنك وقعت ضحية
لخداع هذه الشركة. ومن الواضح أن جميع
البيانات المذكورة فى هذه الوثيقة ملفقة وكاذبة.

سى: (فى تهكم شديد) وبأى صفة تصدر مثل هذا الحكم
يا سيد هن؟

هن: (فى اعتزاز) إننى درست علم الكلاب ياسيد سى لمدة
ثلاثة أشهر قبل شراء كلبى هذا الحراسة مسكن
كسكنى يحتاج إلى التدقيق والحذر.

سى: (بلهجة متعالية) إذا كان تفكيرك فى كلب الحراسة
قد اقتضاه دراسة علم الكلاب لثلاثة أشهر فقد
اقتضائى هذا الأمر ستة أشهر. ولقد قرأت كل ما
ورد فى «إنسكلوبيديا هاريت للكلاب» قبل اختيار
كلبى. فإذا كنت ترغب فى معرفة قيمة كلبى فعليك
بقراءة ما ورد فى هذه «الإنسكلوبيديا» من
معلومات.

هن: (بإهجة مازنية) يبدو أنك لا تعرف شيئاً عن
«إنسكلوبيديا هاريت للكلاب» ياسيد سى وأنا ما
قلت هذا القول فمن المتفق عليه لدى العارفين أن
هذه «الإنسكلوبيديا» هى اعظم ما صدر عن
الكلاب حتى اليوم. فاقراً هذه «الإنسكلوبيديا»
ياسيد سى: قبل أن تجادل فى علم الكلاب. (وهو
يلقى على كلب سى نظرة احتقار) هيأ يا هاريت.

سى: (وهو ينظر إلى كلب هن باذراء) هيأ يا هاريت.
(ينخل سى و هن مسكنيهما بصحية كلبيهما).

سى: (وهو يتجول فى الغرفة متدفعلاً فى إعداد مكان لكلبى)
مسكن السيد هن يبدو أنه يعتقد حقيقة أن كلبه
أفضل من كلبى إنه لا يعلم كم انفلتت من الوقت
وأنا أبحث عن مثل هذا الكلب... أصبح الأمر
بالنسبة لى قضية لا يمكن التساهل فيها. فلا بد
من المحافظة على مسكنى بعد أن امتلأ بهذا
الأثاث الفخيس.. ومن واجبى أن أتق فى كلب
الحراسة. أما هو فما الذى يدفعه إلى الاهتمام
بكلب الحراسة؟ لا أعتقد أن «مسكنه يضم اثناً
نفيساً يستحق الاهتمام.

هن: (وهو يتجول فى الغرفة متدفعلاً بنهية مكان لكلبى) مسكن
السيد سى.. بالسذاجة! لقد خُذ بهذا الكلب! أنا
وائق أنه ينتمى إلى أسوأ أنواع كلاب الحراسة.
وستتيت الأيام صدق ظنى.. ولكن ما حاجته لى
كلب للحراسة؟ (وهو يضحك هازناً) ليس فى
مسكنه من أثار يغرى بالسرقه! لو أنه أطلع على

ما يضمه مسكنى من اثاث لما خطرت على باله
مثل هذه الفكرة.. يالك من ساذج أيها السيد س!
(يفرغ س و هو من إعداد مكان لكتبهما فيختليان
فى الداخل، ثم يظهران بعد حين وقد ارتكيا لباس
البيت. يستقر كل منهما فى مقعد مريح ويمكف على
مطالعة الصحيفة اليومية. ينفث أنور تدريجاً حتى
يسود الظلام).

اللوحة السادسة

(يسطع النور فإذا بالجدار قد ازداد ارتخاماً
وانحمت للفرلطان بالاثاث.
يقفانز الكليان فى الحديقة الامامية ويدنون من
بعضهما بين حين وآخر فى مودة واضحة.
يقبل س من الجانب اليمين و هو من الجانب الأيسر
ويحملا يلتقيان عند مدخلى للسكنى يتبادلان تحية
رسمية يحمل كل منهما كيساً فى يده يستقبلهما
الكليان بباح يتم على السرور).

س: (وهو ينحنى على كتبه مدهاماً) كيف حالك يا عزيزى
هاريت؟ أنا أعلم أنك جائع ولكنك مسرى ماذا
أحضرت لك من مفاجآت. (وهو يستخرج هلياً من
الكيس ويربها الكلب متعلماً بنفرات متعالية نهر ص)
أشتريت لك أنفوس ما فى السوق من طعام يا
هاريت.

هـ: (وهو يداهب كتبه ويربث عليه) مرحباً بك يا عزيزى
باريت.. كنت أنتظر حضورى بفارغ الصبر ولاشك

فاتت تدرى أننى ساجضر لك أطيب الأطعمة (وهو
يستخرج مطباق من الكيس يربها الكلب ويساقى س النظر)
انظر ماذا أحضرت لك يا باريت.. هلياً غالية لا
يشترتها من هب وحب.
(يدخل س و هو مسكتها بصحبة الكلبين)
هـ: أنتظر يا هاريت. سأغير ملابسى وأعد لأعد لك
طعامك. (يختفى فى الداخل)

س: (وهو مشغول بإعداد طعام الكلب) هل قمت بواجب
الحراسة على خير ما يرام يا باريت؟ (يتقافز الكلب
حولاً) لا تكن متعجلاً يا باريت.. صمبح أنك جائع
ومتعب ولكن كن صبوراً فاتت لست متعباً مثلى..
أنا أشد منك تعباً. لقد قضيت يوماً شيطانياً.. عمل
طويل متعب. ساعات عديدة وأنا مربوط إلى المكتب.
وأنا الآن مرهق جداً! يجب أن تعلم أننى أكد طوال
اليوم كميوان الحقل. وأنا فى حاجة إلى الراحة.
أنا متعب كثور للحقل، هكذا أنا فهذه الساعات
التي أضيفت إلى برنامج عملى قد استهلكت كل
جهدى. (يشد نباح الكلب) لعلك تعجب من قولى هذا
يا باريت لكننى أعترف لك بأننى مضطر لذلك. وإلا
فكيف أنفج اقتسام كل هذه الأشياء التي تراها
حولك؟ أنظر حوليك قل لى كيف يمكن توفير كل
هذه الأشياء لولا العمل المرهق؟ كل مآثره حولك
يا باريت معناه عمل.. وعمل مرهق وإلا ما أمكن
توفيرها.. والأن، إليك طعامك يا باريت. (يقدم الطعام
للكلب ويختفى داخل للسكن).

هن: (يظهر ثانية بعد ان غير ملابسه وينتشل بتهبة لمام كلبه) أرجو أن تكون عند لفتي فيك يا صديقي هاريت. عليك مسئولية كبيرة في حراسة هذا المسكن. ولا بد لك أن تمى ذلك جيداً. أنت مؤتمن على ثروة كبيرة في هذا المسكن.. انظر إلى هذه الخلاعة الضخمة.. وهذا للتلفزيون.. وهذا الثودج.. وهذه الأجهزة الكهربائية.. وهذا.. وهذا.. وهذا.. إحزر كم كلفت من مال؟ التمسب (أنى حصلت عليها بالسهل؟) كلا يا صديقي كلاً إنها عصارة ساعات طويلة من العمل الشاق. عليك أن تضمن هذه العصاره.. هذا الجهد المتواصل. عليك أن تعلم يا صديقي أننى ولّيت هذه الأجهزة على حساب راحتي. لكنها أجهزة عظيمة يا صديقي هاريت. أتري ذلك الجهاز الكهربائي؟ إنه يصنع طعامي في دقائق قليلة. صحيح أن الطباخ الغازي جيد، ولكن أوره! لا مقارنة بينه وبين هذا الجهاز! أتدري كم كلفني هذا الجهاز يا هاريت؟ لن تصنّقي لو أخبرتلك. (يمر يمشك شمعة تصيرة) أصارك باثني سائل أسود أتسايطه لشهور عديدة. قد تسألني: وهل أنت سعيداً بما عندك؟ (يمر بهز راسه منكراً) لا أتري يا صديقي هاريت.. (متاملاً) لا بد أن أكون سعيداً ماكنت أملك كل هذه الأشياء التي ارتفعت بمستوى حياتي. لم يكن بوسعى الامتناع عن شرائها.. نعم لا بد لى من شرائها يا هاريت فهذا ترتفع بمستوى حياتنا.

فلننت ترى يا هاريت أنك مؤتمن على ثروة عظيمة. فاحذر أن تتقاعس في حراستها. والآن، ما رأيك أن تتفرج على التلفزيون؟ (يفتح من التلفزيون) (يعرد من إلى الظهور ويبادر إلى فتح التلفزيون قائلاً لكلبه: «دعنا يا هاريت لننفرج على التلفزيون»). ينصرف كل من س و هن إلى مراقبة التلفزيون وهو غارق في مقعده الوثير. وبين حين وآخر يغيّران للمطاة بواسطة الدومت كنترول. وتكون البرامج عمداً جديّة.

يغفل الناس تدريجاً حتى يسود الظلام

اللوحه السابعة

(يسطع النور وقد اشدت كثافة الأثاث في الغرفتين بحيث تنعثر الحركة لهما، وارتفع الجدار العالي. الكلبان هاريت وباريت يتشاوران في الحديثين الأسابيتين وهما يتبحران على بعضهما في عداة واضح.

يتجلبس من أحمر اليمع في سيارة متوسطة الحجم، ويحمل من الحمى اليسار في سيارة فارغة. يتوقفان عند مدخل المسكن ويترجلان من سياراتهما. يتبادلان التحية بإيماءة من راسيهما، ويسار كل منهما النظر إلى سيارة الآخر.

يستقبل هاريت وباريت صاحبهما بباح تحريسي ويرافقهما إلى داخل المسكن)

هن: (مخاطباً كلبه بصحة) أسمع لى يا صديقي هاريت أن

أغير ملابسى وأعود إليك لنحدث بما مرّ بنا من حوادث اليوم.

(يختلّى من فى الدخول فى حين يظل كابه يدير فى الغرفة)

س: (وهو يستلقى على أحد المقاعد المنيعة متعباً) تعال إلى جوارى يا صديقى العزيز يا ريت (يقبل عليه كابه ويضع يده على كتفه) كيف قضيت نهارك؟ أكان نهاراً مريحاً؟ أما نهارى فاعترف لك أنه كان نهاراً مملأ متعباً مزججاً.. وزاد من انزعاجى الآن رؤيتى لسيارة السيد هن .. وبالنسبة أريد أسألك يا باريت إن كنت تعتقد إن سيارة السيد هن لفحة حقيقة!! (وهو يهز راسه) اعترف كان أنكى منى حين اشترى هذا النوع من السيارة. كان يجب على أن اشترى الماركة نفسها فهى تكسب الشخص مكانة أكبر (مكبراً) لكننى فى الواقع يا باريت لم أكن قادراً على شراء سيارة أغلى.. أنت تعلم أن مواردي باتت لا تكاد تصد نفقاتى.. إننى أصعب بعد كما يعمل ثور الحقل ومع ذلك فمواردي بالكاد تكفينى.. وكلما زادت مواردي زادت نفقاتى.. وهناك كثير من الأقساط التى يجب على تسديدها يا باريت. والواقع أننى لم أكن بحاجة إلى سيارة أصلاً، واعترف لك يا باريت أن السيارة قد أضرتنى.. نعم أضرتنى. فهى أفقدتني لياقتى البدنية. كنت أسير من قبل ساعات طويلة دون أن أحس بالتعب. أما الآن فلم أعد قادراً على السير إلا لمسافات قصيرة. وهذا أمر طبيعى،

فأنت تعلم أننى لم أعد أقضى حوائجى بدون السيارة حتى لو اقتضاتنى ذلك السير لخطوات محدودة. والأدهى من ذلك أنها حرمتنى من جولائى فى الغابة. فمذ اقتنيتها لم أزر الغابة كما تعلم. كنت أنسى ألوان اشجارها الزهرية الجميلة وفرد طيورها البديع. ولعلك تتصور يا باريت أنها تقتصد لى فى الوقت عند نهائى إلى العمل وعودتى منه. أبدأ يا باريت. إنها تزحف فى بعض أجزاء الطريق زحفاً. فلم يعد أهد يمشى إلى مركز عمله. الكل يستخدمون السيارات. فلم تعد الشوارع على رحابتها تتسع لها. لقد أصبحت مشقة الذهاب إلى العمل والعودة منه أشد من مشقة العمل نفسه كم أحن إلى حياتى الماضية يا باريت.. ولكن مبهات.. مبهات! الآن أسمح لى أن أغير ملابسى وأعود إليك لمشاهدة التلفزيون معا.

(يختلّى فى الدخول)

(يسأله من الظهور وقد غير ملابسة فترضى على أحد المقاعد المنيعة متعباً)

س: تعال هنا يا صديقى هاريت.. (يقبل عليه الكلب ويضع يده على كتفه فيربت عليه فى دة) هل اشتقت إلىى يا هاريت؟ أنا أيضاً اشتقت إليك خصوصاً وأننى كنت أشعر بالضيق طوال النهار من على الملأ المرهق.. وأصارك يا هاريت أن ضيقى قد اشتد قبل قليل وأنا ألاحظ نظرات السيد بن المسودة إلى سيارتى.. والحقيقة أنه لم يكفّ أبداً عن النظر

بحسد إلى سيارتي منذ اليوم الأول.. (هو يضحك ضحكة تصورية) ولكن الحق معه يا هاريت فسيارته تبدو بجانب سيارتي عرية أطفالاً كم كنت مصيباً في شراء هذه السيارة الفخمة يا هاريت. لقد ارتفعت بمستواي في نظر جميع زملائي في العمل، بل وحتى في نظر الناس الذين لا أعرفهم. صارت السيارة مؤثراً خطيراً على مكانة المرأة يا هاريت وهي تستحق ما يبذل في سبيلها من مال... طبعاً لم يكن أمر شرائها سهلاً على. وأنت لست غريباً عما يجري حولك يا هاريت وتدرى أن نفقاتي زادت زيادة عظيمة. وأصارك يا هاريت أن الأقساط باتت تلتهم مودى بلجسمه. وما أكاد أنتهي من أقساط حاجة حتى أكون قد اشتريت حاجة أخرى. وهذه السيارة الفخمة يا هاريت.. إنها تبخل حصة كبيرة من مودى. والحقية يا هاريت أن مساوئها أكثر من مزاياها. يكلفها أنها حرمتي من نزاهتي في الغابة. أنت تتذكر ولاشك كم كنا نضمي ساعات لطيفة ونحن ننتزه في الغابة. كم كنت أنا أتملى جمال الأشجار وأطرب لتفريد الطيور، وكنت أنت تطارد الفراشات لاصطيادها. لقد حُرِمَ كلانا من تلك النزعات للمتعة يا هاريت. ولو خسر لى زيارة الغابة لفكرت بالسيارة أولاً. قد يأتى اليوم الذى نستغنى فيه عن أقدامنا يا هاريت. وأصارك أنني أنظر بحسد إلى أولئك الذين ما زالوا يستخفون أقدامهم فى

مشاويرهم ونزاهاتهم. أتدرى يا هاريت؟ لقد أصبحت اليوم ثلاث ساعات فى السيارة فى ذهائى إلى العمل وعونى منه.. قد تصجب لما أقول ولكنها الحقيقة يا هاريت.. الحقيقة التى لا مهرب منها. والآن دعنا من هذا الحديث الشجى ونراقب التلفزيون.

(يفتح هى التلفزيون على برنامج كوميدي ويراقبه بشغف مطلقاً القهقهات بين الحين والحين).

(يعود س إلى الطيور ويحل مسدداً قبالة التلفزيون)
س: تمال يا هاريت لتتصلى وتتمسك قصب الشاهار. (يقبل عليه كلبه ويحمد بين قدميه. يفتح التلفزيون على برنامج فكاهي وتعالى قهقهات هو الآخر).
(يغفل للنور تدريجاً حتى يسرد الغلام)

الفوحة الثامنة

(يسطع النور فيرى الكلبان وهما يتحركان بكسل فى الحبيقتين الأماميتين متجاهلين بعضهما.
يقبل س من أقصى اليمين وه من أقصى اليسار فى سيارتهما. وحينما يلتقيان بدير كل منهما ظهره للآخر وينفخان بصوت.
يُسرع إليهما كلباهما وهما يهرآن ويتقاربان حولهما فيلتقيان عليهما نظرة إهمال فيجتمعهما الكلبان إلى الدائخل ويجمعا فى زاويتيهم الممهورتين.
يخسفى وه فى الدائخل لتغيير ملابسه فى حين يصرف س إلى إعداد طعامه).

يستلقيان في مقعديهما الواجهتين أمام التلفزيون ويراقبان في
قنور برنامجاً فكاهياً.
(يغفط النور تدريجاً حتى يسود الظلام)

اللوحة التاسعة

(يسطح النور فُجْرى الجدار وقد ارتفع كلياً. يبدو الكلبان
هائبتين وهائبتين قابعين في مقدمة المدينتين الأماميتين في
خمول وكثفهما ناتمين.
يظهر كل من س وهى في سيارتيهما في أقصى اليمين
اليمين والأيسر. يتجرجران من السيارةين بعيداً عن مسكنيهما
ما يكادان يلحمان بعضهما حتى يتواريا وراء السيارتين.
يمتدح من الخطأ نحو مسكنه ويدخل متعجلاً. كذلك يفعل
هى في إثره.

يرفع الكلبان رأسيهما في تكاسل ويراقبان صاحبيهما في لا
مبالاة دون أن يفانرا مرضيهما.

يتحرك س وهى في الداخل وكثفهما إنسانان البان
(رووت). يستخرجان من خزانة في المطبخ كمية من الحبوب
يبتلعانها، يرتحيان على المصنتين الواجهتين أمام التلفزيون من
دون أن يغفرا ملاسهما، يراقبان في جمود برنامجاً
حديثاً في التلفزيون. يرتفع بعد حين غليظهما.

يغفط النور ببطء من فوقاً لهبوط الستارة التدريجي. قبل أن
تهبط الستارة نهائياً يتحرك جردان كهيئاً داخل المسكنين
حتى يخرجوا. ويصفا يلتقيان في الخارج يتوقفان لحظة
ويتكلم أحدهما الآخر ثم يصرفان صرخة حادة ويجريان
في اتجاهين متعاكسين.

ستارة الظلام

هو: (يتحرك ببطء وهو يهوى طعامه) يالها من مهمة شاقة!
الا يستطيع الإنسان أن يعيش بلا طعام؟ أمن
الضرورى أن تتكرر هذه العملية كل يوم (يحاول
إشغال الطباخ الغازى فلا يشتغل) يبدو أن الطباخ
الغازى قد تعطل! سوف أصلحه للمرة الثالثة
خلال شهراً.. ساكتنى بأى طعام. (يخرج من للتاجه
قطعة جبن وشهى من السلطة. يصب لنفسه قنصاً من
العصير لكنه يتجرعه بالمشتران) يا لغرابية مذاق هذا
العصير! يبدو أن اللتلاجة فى حاجة إلى إصلاح
أيضاً! سأستأصل بالشركة غداً.

(يحمل طعامه إلى اللتلاجة وينصرف إلى تناول عشاءه بصمت
يحد هوى وقد خير ملايسه ينكب على جهاز لتسخين الطعام
يحاول تفصيله هبلاً)

ص: لا فائدة.. لا فائدة أبداً. إنه معطل ولكن هل هذا
معتل! قبل أسبوع فقط أحضرته من ورشة
التصليح.. لم يعد لى من عمل سوى تصليح هذه
الأجهزة المنيئة! مرة الطباخ الغازى ومرة الغسالة
الأوتوماتيكية ومرة الشلاجة الكهربائية ومرة
المسشان الكهربائى.. إلى آخره.. إلى آخره.
(ينصرف عن الجهاز وانسا) لا خيار لى سوى تناول
طعام بارد. (وهو يستخرج من للتلاجة شوائب من اللحم
الباردة) ما أسخفها من عملية مللة!

(يحمل طعامه إلى اللتلاجة وينصرف إلى تناول عشاءه فى
صمت ينتهى س من عشاءه فيختلجى فى الداخل لبعض
الوقت. ثم يظهر ثانية ويكون هوى قد فرغ من عشاءه.

حدود الحرية في الخطاب الأدبي المصري في العهدين الناصري والساداتي*

واعتقد أننا نفتقر إلى مثل هذا التوثيق في الحركة النقدية والثقافية، بالإضافة إلى أن المؤلفة تدرس ظاهرة علاقة الكاتب بالمؤسسات القائمة، وتوقفت عند تلك الأعمال التي تم مصابرتها بالفعل من قبل الأجهزة الأمنية القائمة في ذلك الوقت، وبالتالي فهي تبحث عن الأسباب التي دعت إلى مصابرة هذه الأعمال الأدبية، فمثلاً هل لأنها قد فطحت الحدود المرسومة لها، لكن ما هي هذه الحدود التحريمية

صياغة المفروق، وفي فهم اليات التطور في البناء الاجتماعي والسياسي في تلك الفترة، وريدود فعل الخطاب الأدبي في التفاعل مع هذا البناء. وكيف تصروف الكتاب في نشر أعمالهم التي تتعارض مع سلطة المؤسسات القائمة، وقامت بمصر أعمال أربعين كاتباً من الذين انتجوا أعمالهم خلال تلك الفترة الممتدة، والكتاب هام على مستويات عدة، فهو يقدم رصد تمليلى وتصنيفي للأعمال في تلك الفترة،

صدر عن معهد اللغات الشرقية، قسم اللغة العربية، بجامعة استوكهولم بالسويد، كتاب: حدود الحرية في خطاب النشر الأدبي ونثر الكتاب في مصر خلال فترة حكم الرئيس جمال عبدالناصر و انور السادات، من تأليف الكاتبة: مارينا ستاج . التي تقدم ببليوجرافية تحليلية للرواية والقصة والمقال في مصر في الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٨١. واعتمدت الكاتبة على منهج علم الاجتماع الأدبي في

* The limits of Freedom of speech prose literature and Prose writers in Egypt under Nasser and Sadat by Marina stagh, Acta Universitatis stockholmiensis, stockholm Oriental studies 14 stockholm 1993.

للكتاب؟ وما هي الموضوعات التي نالتها المصادرة أكثر من غيرها؟

ويكتسب هذا الكتاب أهمية خاصة في الآونة الحاضرة، بعد المصادرة غير المباشرة لبعض الكتب والأعمال الأدبية والشعرية في عهد الرئيس مبارك، لكن تتميز هذه المصادرة بألية ملتوية، وغير صريحة من قبل المؤسسات الرسمية تجاه الكتب التي منعت من التداول، مما أدى إلى افتقار الرؤية للصحة، التي تحدد الحجم الواقعي للمشكلة، قبل أن تتطور إلى مجابهة دموية كما حدث في الجزائر، حيث قتل سبعة من المثقفين.

وقد حاول الأدباء والمثقفون فهم طبيعة الأمر، لكن غياب المعلومات الصحيحة عن الجهة صاحبة الحق في المصادرة، قد جعل كثير من مناقشات المثقفين المصريين تتميز بقدر كبير من الانفعالية والقتور، فهل يدافعون عن المؤسسات الرسمية التي طبعت أعمالهم، وتخلت عن مؤلفيها دون قرار قضائي مسبق، واكتفت هذه المؤسسات بحجب الكتب من التداول في منازلها؟ أم تقف ضد جمود التفكير لدى الجماعات المتطرفة؟ لكن ما هي هذه الجماعات، وهي ليست

لها حضور شبه رسمي، أو جماهيري، وإنما رموز غامضة لا تعبر عن كيان يمكن محاورته؟

لكن أهم ما يثيره الكتاب، هو اختلاف الأمر في عهد مبارك، عن عهدى عبد الناصر و السادات، لأنه كان يمكن التكنن - بسهولة - بما تزيده الحكومة، وحدود الاختلاف معها، لكن في عهد مبارك، لا يمكن التكنن بسياسة الحكومة الثقافية.. ولذلك فإن التصريحات متضاربة عن مصادرة الكتب أو منعها من التداول، وكما يبين الكتاب فإن طبيعة المرحلة السابقة قد بينت قيام دور النشر الخاصة، بدور كبير في نشر أعمال الكتاب والأدباء، وأحياناً مما كان يلجأ الأديب إلى نشر أعمال على نفقته الخاصة، حتى لو تعرض للمصادرة، أو حذف الرقيب لما قد يراه مخالفاً للنظام العام.. ولكن الآن مع تراجع دور النشر الخاصة في مصر من القيام بهذا الدور نتيجة لزيادة تكلفة طبع الكتاب، وترجع الهيئة أو المؤسسة الرسمية للنشر عن القيام بدورها في تقديم الوجه الثقافي، فهل يعود الأدباء إلى قنوات النشر الخاصة بهم حتى تصل كلمتهم إلى جماهير القراء، أم يكتفون بالخلاف مع هذه المؤسسات؟ اعتقد أن هذا الكتاب،

من الأهمية بحيث يضر كثيراً من جوانب الأزمة الراهنة، من خلال دراسته العميقة لحدود الصرية المتاحة في الخطاب الأدبي والمقال..

والكتاب يتكون من مقدمة وثمانية فصول وملحق يتضمن ببليوجرافيا للأعمال الأدبية التي درستها المؤلف، ففي مقدمة البحث تحدد لنا المؤلف صراحةً ستحتاج الهدف من الكتاب بأنه يقدم وصفاً لوقف النشر الأدبي والمقال في عصر الناصرية والساداتية من التعبير الحر، كما يتحدد في كتاباتهم، وموقفهم من الأحداث السياسية والنظام السياسي، وهي تبين الطابع المطلق المفهوم الحرية، الذي لابد من تحديده النسبي في حالة مثل مصر، مفاهيم هي الدين والسياسة والجنس، وتختلف ثقافة المؤسسات في كل مرحلة في تصورها لهذه المفاهيم التي تحكم حركية الإبداع الأدبي، وتجتهد المؤلف في تحديد طبيعة السلطة التي تحكم هذه المؤسسات، لكي يتم استنتاج مفاهيم محددة لها..

وبيت الطبيعة الخلالية للعصر الناصري والعصر السادات.. مما جعل الأسئلة المطروحة في البحث مثيرة في كل عهد من الآخر.. لأن ثمة ظواهر سياسية واجتماعية تميز الفترة من ٥٠ -

١٩٧٠، وكذلك في المرحلة التي تليها.. والبحث عن طبيعة الحدود، جعل الكتاب يركز على الإجابة على أسئلة محددة مثل: ماذا يمكن أن يقال أو يكتب في هذه المرحلة، ومن يستطيع أن يكتب أو يتكلم؟

وتحدد الكاتبة أيضاً مصادرهما التي تجعلها في نعيم، إلهما؛ الكتابات التي تتناول التاريخ الاجتماعي لمصر المعاصرة، وتشير بشكل خاص إلى دراسات أنور عبدالمك. وتشير إلى دراسة إيلي عبدالمجيد عن تطور الصفرة المصرية من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٨٢، ودراسات ندا توميشي عن التاريخ الأدبي في مصر حتى عام ١٩٨٠، وروجر آلان، وهبيري حافظ وسعيد حامد الشماخ، ورونالد توماس. أما منهج الكتاب، فقد حدته المؤلف في منهج علم الاجتماع الأدبي لاسيما في صورته التكوينية التي تنتمي للنوسيان جولدمان، واعتمدت على نموذج فسرلاند في دراسة التطور الأدبي، من خلال الكتاب، وقضايا النشر، وعلاقته بالسوق الاقتصادي للنشر.. وقد جمعت المؤلف ماريانا ستاج المادة العلمية للبحث خلال مجيئها إلى القاهرة على خمس فترات في الأعوام ٨٢ - ٨٤ - ٨٦ - ٨٨ - ١٩٩١، وكانت تقضي في كل فترة عدة شهور.. وقابلت أربعين كاتباً وعشرين

آخرين، بينهم شعراء وأدباء، وثقاة وصحفيين، واساتذة جامعة ومعلمين.. وكثيرون منهم أجاب عن أسئلتها التي وجهتها إليهم، وأمدوها بالمعلومات الضرورية لبحثها.

وفي الفصل الأول تقدم المؤلف توطئة للتاريخ السياسي والاجتماعي لمصر منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ حتى عام ١٩٨٢، واتخذت لهذا الفصل عنواناً هو نور الجيش في مواجهة الخطاب الأبوي، درست فيه حالة مصر بعد الحرب العالمية الثانية.. وتناولت فيه أعمال يوسف إدريس لاسيما في كتابه جمهورية فرحات. وقدمت وصفاً لحالة النشر في تلك الفترة، وعلاقتها بمؤسسات السلطة، والتغيرات التي أحدثتها ثورة يوليو على قوانين الطباعة والنشر في تلك الفترة. واعتمدت في ذلك على كتابات أحمد حوروس وصبري حافظ، ومحمد حسنين هيكل وتوفيق الحكيم، واستماعت بمقابلة مع مكرم محمد أحمد لتحديد مرحلة السادات..

وفي الفصل الثاني تقدم دراسة للأدب والنشر من خلال قنوات الدولة.. حيث يبين أن كثيراً من أدباء هذه المرحلة، كانوا ينشرون خارج الأجهزة الرسمية، مثل نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وأشارت لمجالات

الهلل والكاتب العربي، واعتمدت على صحيفة الألب العربي التي تصدرها جامعة لينن بهولندا، وقدمت قائمة بالروايات والقصص القصيرة التي صدرت من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٧٨، وقدمت توطئة إحصائية لأعمال هذه الفترة، واستماعت في ذلك بالكتور سيد الجحراوى.. وأبرزت أهم الأسماء في تلك الفترة مثل يوسف السباعي و عبدالحليم عبدالله ونجيب محفوظ وعله حسين وإحسان عبد القدوس.

وفي الفصل الثالث تتحدث المؤلف عن الكتاب الذين يتم اعتقالهم، أو كبح جماحهم، ويتم سجنهم، وذلك خلال فترة جمال عبدالناصر و أنور السادات، مثل حالة صنع الله إبراهيم، و اسماعيل الحبروك و صلاح حافظ و شريف حتاته و يوسف إدريس، و عبد الرحمن الشراقوي واطفي الخولي و محمد خليل قاسم و نجيب الكيلاني، و جمال ربيع و محمد صدقي و عبد الله الطوخي وغيرهم من أدباء تلك المرحلة من الانجلاء الإسلامي واليساري، فتذكر سيد قطب.. ولا يتسع المجال هنا، لذكر جميع الأدباء الذين عانوا من مرارة السجن والاعتقال في عهد عبدالناصر والسادات، ومنهم فؤاد حجازي و عبد الحكيم قاسم

وكمال القلس ويحيى الطاهر وجمال الغيطاني وغالب هلمسا إبان تواجده في مصر في تلك الفترة. أما عن حدود الاختلافات التي وصلت إلى حد اعتقال السلطة لهم، فتقوم المزافة بالإشارة إلى تجنارب عبدالرحمن الخميسي، وعلاء الديب، وعز الدين نجيب ومحمد روميث، وزين العابدين فؤاد، ومحمد سيف.

ثم تنتقل الكاتبة في الفصل الرابع إلى دراسة الأعمال التي هاجرت إلى بيروت ودمشق وبغداد بعد أن أغلقت دور النشر أمامها في مصر، أو لم يعد متاحاً نشر هذه الأعمال في القاهرة، وتم نشرها عبر تهريبها في هذه العواصم العربية، فتذكر أعمال إحسان عبدالقدوس التي نشرت في لبنان في عام ١٩٦٠، ومحمد أبوالمعاطي أبو النجما مثل كتابه «فتاة في المدينة» و«الانس والصب» ويوسف الشاروني وغالب هلمسا، اللذين نشرنا في مجلة الآداب البيروتية، التي كانت متنفساً لكثير من الكتاب المصريين في تلك الفترة... وسليمان فياض وإدوار الخراط وعلى شبلش وشوقي عبد الحكيم.. وقد بينت الكاتبة أن كثيراً من الأعمال الهامة نشرت في بداية عصر السادات خارج مصر.

وفي الفصل الخامس تنتقل الكاتبة هاريفنا سجاج إلى طرح الإشكالية التي كانت مطروحة من تلك الوقت وهي: كيف استطاع أن ينشر؟ ومتى؟ وبواسطة من؟ وقدمت دراسة من خلال ثلاث حالات تناوبت فيها أعمال لويس عوض ويوسف إدريس ومحمد يوسف القعيد.. حيث تناول أن تجميع عن كيفية نظر أعمالهم في مصر.. والصعوبات التي واجهت ذلك.

ثم تقدم الكاتبة في الفصل السادس وما يليه، دراسات تطبيقية عن الأعمال الأدبية التي كانت محل نقاش طويل ولا يزال صدها في واقعنا الثقافي الراهن، مثل رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، والله والإنسان لمصطفى محمود، والظروف التي صاحبت نشر الكتابين والتي ترتبط بسياق تطور الفكر المصري من الشيخ علي عبدالرازق وسميد قطب حتى المرحلة الراهنة.. وتترقب عند فكر سيد قطب في هذه المرحلة لتعرض للعلاقة بين الحكمة والأزهر خلال عهدى عبدالناصر والسادات، وتجهت المؤلف في تحديد التقاليد الدينية التي يحددها الأزهر، وكيف يرفض من يتجاوز هذه التقاليد، وتحاول تقديم تحليل مضمون لكل من الكتابين، لتخلص منه إلى نتيجة هي تعارض التيار التقليدي مع التيار الفكري النافذ الذي ينبع من الإبداع المصري..

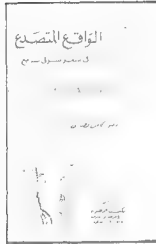
ثم تتناول الكاتبة بعد ذلك كتاب حيطان عالية لإدوار الخراط ويوسفه مثلاً للثقافة المسيحية في الإبداع الأدبي، وتربطه بأعمال إدوار الخراط الأخرى، وتستنعي بمقابلة أجرتها معه المؤلف عام ١٩٩١، ثم تنتقل الكاتبة إلى الرواية القصيرة عند صنع الله إبراهيم (تلك الدائمة)، وتقدم مقطعاً من الأجزاء التي كان الرقيب قد اعترض عليها.. وتقدم صورة زكوفرافية ملاحظات الرقيب بالحذف.. ثم تتحدث عن فؤاد حجازي ومشاكله مع الرقابة، وتقدم دراسة لكتاب الصيف السابع والنستين لإبراهيم عبدالمجيد وكتاب يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد، وتوافق عند بعض قصص يوسف إدريس القصيرة وكتاب العنقاء وحسن مفتاح للويس عوض وبعض أعمال على شبلش ومحمد الحكيم قاسم وفتحي غانم.

والكتاب فيه جهد بالغ في توضيح حدود الحرية في الإبداع الأدبي، دون أن تزعم الكاتبة أنها تقدم دراسة نقدية بالعلم الجمالي، وإنما هي تقدم تطبيقاً أميناً لنموذج من نماذج علم الاجتماع الأدبي، وهو النموذج الذي يجسمه العلاقة الصراعية بين الكاتب ومؤسسات السلطة المخططة.. والكتاب يمكن أن يساهم في إضاءة الحوار الدائر الآن حول هجوم الأزهر على الثقافة.

درويش ومنيف وبزيع في مدرجات جامعة المنيا

والعربى بحثاً عن التمييز في
مضامين دراساته وأشكالها .

إنه يحدث طلابه من خلال كتابه
«التحولات الصريحة» وهو دراسة
في عالم الروائي عبد الرحمن
منيف من خلال روايتين له ويحدث
طلابهم أيضاً عن شعر محمود
درويش من خلال كتابه «تراكبات
الغياب الفلسطيني».. ثلاثية
الطيور والرياح والتلاشي» كما
يحدثهم عن شعر شوقي بزيع من
خلال كتابه «الواقع المتصدع»..
دراسة في شعر شوقي بزيع»



كان بإمكان الدكتور كامل
الصاوي استاذ الأدب بكلية الآداب
جامعة المنيا أن يقدم لطلاب في
الجامعة مثل عشرات من أمثاله
الأدب في الجامعات كتاباً سهلاً في
تأليفه وفي موضوعه عن أي قضية
تراثية مستهلكة أو تحليل مبسط
لعدد من القصائد من قصور
مختلفة مثلما يفعل الكثيرون.

لكنه اختار الطريق الصعب
وأصر أن يعكف في المنيا ويعيداً عن
أضواء القاهرة على تدريس
موضوعات جديدة لطلابها ماركياً لكل
جديد في حركة الإبداع للمصري

إن مثل هذه الكتابات الواعية والمتفاعلة مع الواقع الإبداعي الجديد تقدمها في هذا العرض الموجز مشجعين لمزيد من مثل هذه الكتابات في قاعات البحث الأكاديمي والتعليمي حرصا على تواصل الأجيال الجديدة من قراء النقد ومتذوقي الإبداع مع آخر أعمال مبدعينا المحثثين من خلال هذه الدراسات الهامة.

التحويلات الحرجة:

رغم صدور تسعة أعمال قصصية وروائية لعبد الرحمن منيف إلا أنه ما زال أرضا طيبا على المستوى النقدي ومجالا طيبا للدراسات النقدية سواء على مستوى البناء الروائي وتشكيلاته أو على مستوى الرؤية والموقف هكذا يقرر د. كامل الصاوي روضيف أن عالم عبد الرحمن منيف تلح عليه مجموعة من القضايا ربما كان أهمها المكان وتحولاته وما يثقله من حصول يصيب إنسانيته بسبب التغيرات التي تطرأ عليه، فلا بد من تغير القوانين السائدة فيه. والإنسان الذي تلقاه دائما عنده هو ذلك الإنسان المحول، وذلك يتجلى منذ

العمل الأول لعبد الرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق» وحتى عمله الأخير (الشرق المتوسط) مروراً بخماسية (مدن الملح) كذلك تأتي قضية قمع السلطة في الواقع العربي وما يترتب عليها من انعكاسات وأهمها على الإطلاق انكسار الإنسان، ثم تأتي قضية العلاقة بين الشرق والغرب. ويتناول الصاوي من خلال دراسة افتقائية، هذه القضايا الثلاث في أعمال عبد الرحمن منيف بشكل يعتمد على تحليل جزئيات الواقع للمقدم في الروايات.

تراكمات الغياب الفلسطيني:

ويتناول هذا الغياب من خلال ثلاثية الطيور والرياح والتلاشي في شعر محمود درويش فحين نطالع شعر درويش نطل علينا دوائر لا مستنافية من دوامات التطفل والتلاشي بحيث يأتي جزء كبير من صوره داخلاً في سياق الزوال المسيطر على الأشياء وإذا كان هذا مجرد إحساس يعيشه القارئ، فإن الارتقاء بالإحساس إلى مستوى موضوعي يتطلب تحويل القراءة ذاتها إلى عملية موضوعية.

وتتعلق التساألة عند درويش بالاختيارات المنتشرة في نصوصه، ليس باعتبار النصوص مغلقة على ذاتها بل باعتبارها وعياً حاداً بالواقع الاجتماعي، ويصدق القول إنه لا وجود لهذا الواقع خارج التشكيل.

وبلغت النظر في شعر درويش تكرار صورة الطائر بشكل ملح وهو يرى في طيرانه فعل نزوح وهجرة مجبراً عليها مثل أي فلسطيني أجبر على الهجرة، وتمثل الريح فاعلية الهدم والانهيار إذ لا يستخدمها إلا فاعلة فعل قهر وعنف يديره الشاعر على مساور ثلاثة (الأنا - الآخر - الإنسان - الآخر الطبيعي) ومن خلالها يقدم صورة من فقدان الثقة بالعالم، بل إنه عبر وعيه بقوة الريح على أن تخطل الأشياء ببدع ذاته مسكونة بالريح، تمهيداً لتجبر الذات وفشاتها، ويلعب التلاشي والضياع دور الفكرة الجوهرية لديه، وفي ضوء علاقات المكونات العوالم تلقى هذه الفكرة مع عدائية الطيران والريح.

لقد حاول الكتاب أن يتبنى من خلال سلطة اللغة الإبداعية فكرة قائمة على عدم التقيد بالمرجعية

القاموسية للدال، وعلى القاريء أن يستسلم لإغواء الدلالة المغايرة التي يفجرها النص الأدبي.

الواقع المتصدع:

وفي هذا الكتاب يتناول د. الصاوي شعر الشاعر اللبناني شوقي بزيع باعتباره واحداً من أهم شعراء جنوب لبنان، ويعد أن يستعرض الواقع اللبناني وكيف أن السلطة قد كرسبت للمجتمع الطائفي مما أثمر حرباً أهلية ونزاعات لا تنتهي، وقوضت العديد من العلاقات إضافة إلى أطماع إسرائيل المستمرة في الجنوب اللبناني، كل

ذلك افز عند الشاعر شوقي بزيع قصائد خلاقة تتسم بما يمكن تسميته بالصورة البكر التي تتعامل مع هذا الواقع المتصدع وترصد من خلال الإبداع الفني لا التنبؤ الأيديولوجي، ونحن في شعر شوقي بزيع أمام تصديعين: الأول تصدع المكان وإنهياراته والثاني تصدع الحياة عبر الموت، فمن سمات المكان عند شوقي بزيع الفراغ والعدم، ففي قصيدته (الرحيل إلى شمس يشروب) يكشف الشاعسر عن إحساسه بالفراغ إذ إن بداية القصيدة إطالة وانفتاح من الشاعر على العالم برؤيته الخاصة، يقول:

(هذه الأرض فارغة،
والصحارى تلوح على الأفق
مثل بقايا الإغاريد
أو مثل عرس مضى)
وهكذا يستمر د. الصاوي في تحليل نص شعر شوقي بزيع منتهياً إلى أن بزيع يبدع عالماً ملؤه الموت تعبيراً عن واقع القشت وانفصام للعلاقة مع الحياة.
إن هذه الإطالة على كتب الدكتور كامل الصاوي الثلاثة ليست سوى تحية متواضعة واحتراف بمثل هذه الدراسات المرتبطة بواقع الإبداع العربي.



رسائل الشاعرة

«إليزابيث بيشوب» Elizabeth Bishop

كواحدة من أعظم مبدعى الشعر الأمريكى فى القرن العشرين.

ويعد وفاتها كتب الشاعر والناقد **جيمس ميريل** : «لابد من أن يعيش المرء بالفن فى مواجهة قصائد يشعر بعضها أنها أكثر إشعاعاً، وأعجب تأثيراً، وأكثر ذكاء، دون تكلف، من أى شعر كتب خلال حياتنا».

وهذا الشعر الذى لانتظير له، كما يقول **جيمس ميريل** : لم يكن شرة حياة سهلة، ولكنه انبثق من حياة شاقة ومعاناة مؤلة تتخللها فترات استقرار وبهجة لم تتحقق إلا بثمان باهظ.

بينها عوامل كثيرة لا علاقة لها بالقيمة.

والشاعرة **إليزابيث بيشوب** Elizabeth Bishop، (١٩١١ - ١٩٧٩) خير دليل على أن الشهرة فى الحياة عرض زائل. فقد كانت فى حياتها أكثر معاصريها عُبتاً، برغم أن شعرها كان محط تقدير أولئك للشعراء وأعجابهم ولكن الشعراء، فى حدّ أنفسهم، ليسوا الجمهور الذى يمنح الشهرة والانتشار.

وفى السنوات الأخيرة، تنامت شهرة **بিশوب**، التى توفيت سنة ١٩٧٩، إلى حدّ الاعتراف بها الآن

يعيش فى الولايات المتحدة فى اللحظة الماخرة عشرات الالاف من

الشعراء، ومعظمهم يكتبون وينشرون، إن لم يكن فى كتب خاصة، ففى المجلات الأدبية المتخصصة ولاشك فى أن يخفت فى بلد كهذا بريق بعض أسماء الشعراء اللامعين وتشتفى أسماء شعراء آخرين تماماً بعد مرور وقت طويل - فى حالات قليلة، وقصيرة فى معظم الحالات - على الوفاة. ومن الطبيعى أن لا يصمد أمام عوامل تعرية الزمن إلا الشاعرة الموهوب، وليس الشاعر ذائع الصيت. فالشهرة كما نعرفها لها شروطها الخاصة، ومن

ولدت إليزابيث بيشوب يوم ١٩١١، في ورسستر، بماساتشوستس ونشأت في نيوانجلاند ونوفاسكوشيا التي خلّتها في إحدى قصائدها: (الموت الأول في نوفاسكوشيا). وتعلّمت في هامار، وعاشت بعد ذلك فترات طويلة في كي وست، ثم في البرازيل. ومن موضوعاتها الثابتة «السفر». وهي تقول في قصيدة «المسرف» - إنه حتى زبيبة الفنازير، بعيداً عن الوطن، يمكن أن تجتذب (المرء) وفي «مسئلة السفر» تتساءل:

هل كان ينبغي أن نمكث في الوطن

أيضاً كان ذلك؟

وخلال سنواتها الأخيرة درست في جامعة هارفارد، وتوفيت في كمبريدج في ١٩٧٩.

لم تكن إليزابيث بيشوب غزيرة الإنتاج، وفي معظم الحالات تبدأ قصائدها بشيء تقع عليه صدفه، وهو في الغالب شيء يتمنّز وصفه ولكنه مع ذلك يبدو إلى



إليزابيث بيشوب

التأمل فيه يوجد، ومن ثمّ تصويره متلاًئلاً. وقصائدها تكشف القليل عن حياتها الشخصية التي قد تشير إليها من بعيد. ولأنّسب عادة إلا إلى الآخرين، كما في قصيدة «اغنيات لغز أسود»

سأذهب وأستقل الباص

وأجد شخصاً ما أحادي الزواج.

وهي في الغالب مقلّة في الكلام عن عمد؛ كما لو كانت تريد أن

توحى بأن حياتها تندمج في الطريقة التي تراقب بها الظواهر الخارجية، وليس في الأحداث الخاصة. ولكن في خضم الأوصاف الدقيقة ينطوى شعورها على تنبؤات من شعور مكتوم بالهزن والرقة؛ ويوجد كما في قصيدة «الرجل - العنّة، تعاطفاً لا يشوبه قلق مع محنة الإنسان - الحيوان».

وقد أعجب شعراء بارزون أيما إعجاب بشعرها الذي لا تشوبه شائبة، ومن بينهم روبرت لوويل ودانلد جارايل.

لقد فقدت بيشوب أباه، وكان يدير شركة بناء ناجحة تمتلكها أسرته في ورسستر، سنة ١٩١١، عندما كان عمرها ثمانية أشهر. وعلى أثر وفاة الأب، عادت أمها إلى بيت «أسرتها» في «جريت فيليج»، نيوفايسكوشيا، حيث عانت من سلسلة من نوبات الانهيار العصبي، وأرسلت إلى مصحة للأمراض النفسية عندما كانت إليزابيث في الخامسة، ولم تر أمها بعد ذلك.

وعاشت إليزابيث مع أقارب مختلفين. وفي ١٩٢٧ أرسلت إلى

مدرسة داخلية، وبعد ثلاث سنوات التحقت بفارسار كرايدج حيث درست العلوم والموسيقى مركزة أساساً على الآب. ونشرت قصائد وتخصصاً بالمجلة الأدبية المتحررة التي أنشأتها بالاشتراك مع صديقتها ماري مكارثي، وإليانور كلارك، وتخرجت في فارسار سنة ١٩٣٤، في أوج فترة الكساد وانتقلت إلى نيويورك عائدة العزم على أن تصبح كاتبة.

لم تكن نيويورك المكان المناسب لها. وفي ١٩٣٥ كتبت إلى الشاعر راندال جبريل «يبدو أن المنفى يهدني»، وكان أول مكان مناسب تقع عليه هو كي وست بفلوريدا. وفي ١٩٣٨، اشترت بيتاً هناك مع زميلتها في الدراسة وخليفاتها، لويز كروين، وخلال السنوات الثماني التالية كتبت قصائد مجموعتها الشعرية الأولى، «شمال وجنوب» التي حصلت عنها في ١٩٤٦ على جائزة الزمالة الأدبية (ميوتون ميغيلين). وكانت طوال تلك السنوات ترسل قصائدها إلى الشاعرة ماريان مور Marianne Moor للاطلاع عليها والاستئناس برأيها، في امتنان كبير لتوجيه الشاعرة

الأكبر سناً، برغم أنها كانت تقاوم في بعض الأحيان ببراعة نصائحتها الرصينة للنهاية.

ويقول الشاعر والناقد جي دي ماكلاشني أن بيشوب قطعت على نفسها عهداً في سنوات الشباب «ألا تحاول أن تنشر أي شيء حتى تؤمن بأنها قد فعلت ما في وسعها» ولأيهم عدد السنوات التي يستغرقها هذا العمل - ولا حتى إذا لم ينشر على الإطلاق، ولذلك، لم تنشر طوال حياتها (بخلاف عدة قصائد ومقالات)، إلا عدداً من القصائد يقل عن المائة في كتب صدر كل منها كل عشر سنوات ولابد إذن من أن تكون كل قصيدة من قصائدها كما يقول الناقد ورئيس تحرير مجلة «ييل ريفيو» Yale Review، مذهلة، ومحكمة النظم والتفصيل، الأمر الذي كان يحدو قراها إلى التطلع إلى المزيد. ويظهر مجمعة أو بالأحرى مختارات من رسائلها، (فن واحد)، تضاعف حجم أعمالها فجأة، إذ يقع كتاب «فن واحد: رسائل إليزابيث بيشوب» إختارها وقام بتحريرها روبرت جيمسوكس» في ٦٦٨ صفحة. وبذلك تصقلت نبوة صديقتها

روبرت لوييل الذي قال ذات مرة «عندما تنشر رسائل إليزابيث بيشوب والتي سوف تنشر، سوف تُعرف لأكواحدة من أفضل الكتاب في قرننا فقط بل وأغزهم». ويتساءل ماكلاشني: «ما الذي تتوقعه من رسائل شاعرة؟» لقد وضع كينس Keats بذكائه الفطري معياراً لم يحققه غير قلة آخرين. وكانت رسائل بيرون وديكنسون، في حد ذاتها، أمثالاً أدبية خالصة. ولكن القدر الأعظم من رسائل الشعراء المحدثين مما ظهر حتى الآن - مثل رسائل فروست أو بيتس أو ستيفنسن، لاثير عادة إلا اهتمام الباحثين الأكاديميين.

ولكن القارئ لا يزال يحاول أن يقع على صورة الشاعر المعقدة، بلا رتوش، ويعيداً عن قصيدته المصقولة. يريد أن يرى في هذه الرسائل جانباً إنسانياً، ربما كان الشاعر قد حاول أن لا يكشف عنه إلا بقدر ما يريد التعبير عنه في قصائده التي تخلص في الغالب بين التجربة الإنسانية والروية الشعرية. ولأنه في أن كتاب «فن واحد» يشبع الكثير من هذه التوقعات، ومن ثم استقبله النقاد بحفاوة بالغة.

وتعكس رسائل بيشوب بهجة الروح وولعه بالتفاصيل الدقيقة والرائعة. كما توثق هذه الرسائل نموها كفنانة وتصور نضالاتها: كان البحث عن أمن أساسي - عن بيت - في مقدمتها، ثم كانت هناك نوبات شرب الخمر المائلة التي يُلغّيها من وقت إلى آخر، وعلاقتها بالحرمة باشخاص أولياء وفي بعض الأحيان غير سويين بدرجة مثيرة للشفقة، ومعاملتها الصعبة مع العالم الأدبي وفي فترة تميصة في منتصف الأربعينيات، سعت بيشوب إلى أني باومان، وهي طبيبة عالجت عدداً كبيراً من الفنانين، وقد أصبحت دعامة أساسية في حياتها. وفي ١٩٥١، حصلت بيشوب على زمالة من الجامعة التي تخرجت فيها ماريان هور، ولُحِقَ لها المال اللازم للقيام برحلة - حلمت بها طوال حياتها - عبر مضيق ماجلان. وقد مريضة من أكل شاة الكاشيمو في ريويديجانيرو، وبعثها سيدة كانت قد التقت بها في نيويورك قبل ذلك بسنوات، ماريا كارلوتا كوستالتي دي ماشينيدو سوارس، والتي أصبحت بعد ذلك المهندسة التي

خططت وأشرفت على إنشاء عيادة الفلامنجو، للاستشفاء في مسكنها. وبعد بضعة أسابيع طلبت «لوقا» إلى بيشوب أن تبقى معها إلى الأبد. وأقيمت تلك سنوات من السعادة: حياة منزلية مشبعة، وليض من القصائد والقصص، وحصول مجموعتها الشعرية الثانية على جائزة بوليتزد.

ونتيجة للإرهاق العصبي على مدى طويل، والذي ارتبط بتنفيذ مشروع العيادة، ساءت حالة «لوقا» الصحية والنفسية، وفي سبتمبر ١٩٦٧ انتحرت في نيويورك وتركت إليزابيث بيشوب للضياع من جديد.

وفي خريف ١٩٧٠، قبلت أن تشغل مكان روبرت لورويل بجامعة هارفارد في أثناء إجازته الأكاديمية. ودرست هناك سنوات عديدة، وفي ١٩٧٦ نشرت «جغرافيا»، الكتاب الذي يعتبره كثير من النقاد أفضل أعمالها.

وفي ٦ أكتوبر ١٩٧٩، توفيت إليزابيث بيشوب نتيجة لإصابها بانفجار أرمية المخ، في شقتها ببرسطن و بعد مرور أسبوع على

كتابة: مذكرة لطلابها تقول فيها: إلى طلبة الشعر (سبتمبر ١٩٧٩):

الآنسة بيشوب تردد في المستشفى وهي تأسف لأنها أن تتمكن من لقاء طليبتها هذا الأسبوع. سنتلقى بهم يوم ٨ و٧ أكتوبر.

١ - أرجو أن يواصل فصل (الإنجليزية ٢٨٥) دراسة جميع قصائد روث Roethke بأثنولوجيا فوكوند.

٢ - ستعلق قائمة أسماء فصل (الإنجليزية ٥٨٢) هنا ظهر يوم ٧ أكتوبر، وفي الوقت نفسه، أرجو أن تشاركوا الانتهاء من كتابة قصيدة «بالاد» (مقاطع على الأقل، ويمكن أن تكتب ... a-b-c-b أو a-b-a-b).

(انتهت المذكرة)

ومن أكثر رسائل بيشوب كسفاً على مدى سنوات كثيرة، مجموعة رسائلها إلى د. أني باومان، الطبيبة الممارسة التي كانت علاقتها بها في البداية لا تعبر العلاقة العادية بين طبيبة ومریضة ولكن هذه العلاقة نمت وتطورت بعد ذلك لتصبح الطبية صديقة وشريكة في أدق أسرار بيشوب الخاصة.

وابتداء من ١٩٤٧ حتى وفاتها، كتبت **بيشوب** إلى **باومان** حكايات مروعة عن معاركها مع مرض الزير وإدمان الكحول تسلسل المشردة الطبية كما كانت تهفر في الوقت نفسه إلى الاستقرار العاطفي، وقد خصت **باومان** بالذات باعتبارها المباشرة بسببها للوفاة **ماشيدوسوارس** التي عاشت يشرب معها حتى انتحار لوتا في ١٩٦٧.

يقول **ماكلاكلتلي**، في مراجعتها لكتاب **هفن** **واحد**، بمجلة **هوك ريفيو** / **نيويورك تايمز** إنه برغم كراهيته للتحليل النفسي الرخيص كما فعلت **بيشوب**، فمن المستحيل الاعتقاد بأن كونها يتيمة لم يؤثر على طريقة كتابة الرسائل على الأقل في البداية فقد كانت تتطلع في **ماريان مور** وأني **باومان** إلى الأب الطيب (أو لنقل الوالدة في هذه الحالة)، شخصية تبدل للوهلة الأولى فاسية ومتعاطفة، متسامحة ومساعدة.

وفيما يلي مختارات من رسائل الشاعرة **إليزابيث بيشوب**:

● إلى فراني بلاو

بوسطن

أول أبريل، ١٩٣٤

سأبليت منذ بضعة أسابيع **ماريان مور**. اعتقد أنني قلت لك أنني اكتشفت أن **مس بورين** [أمينة مكتبة **فارسار**] كانت تعرفها طوال حياتها. فراني، إنها ببساطة مذهلة. فهي فقيرة ومريضة وكتابتها لم تقرا عملياً، فيما اعتقد، لكنها فيما يبدو لا تشعر بأي ضيق على الإطلاق من جراء ذلك، وتواصل كتابة، ربما قصيدة واحدة في السنة، ويضع مراجعات للكتب، وهي بأسلوبها الخاص أعمال مثقفة. إنني لم أر أي أحد يبذل هذا الجهد، إنها موضوعية للغاية وهي أقرب إلى **مس بورين** - تتحدث بصوت أقرب إلى الهمس ولكن بسرعة تزيد على الأقل ٥ مرات. أود لو كان في وسعي أن أكتب لك عنها - سوف أفعل ذلك ذات يوم شخصياً - إنها حقيقة جديرة بقدر كبير من الدراسة.

● إلى دونالد ستانفورد

فاسار كرايدج

٥ أبريل ١٩٣٤

إن أهم شيء كنت أفسله مؤخراً هو مصاحبة **ماريان مور** إلى السيرك. ذهبنا يوم الأربعاء الماضي والضيء وقتاً رائعاً. جاءت حاملتا حقيبتين كبيرتين أو مختلاتين. احتوت إحدهما كيسين من الورق، واحد لكل منا، ملئ بخبز جراهام «البات» لإطعام الفيلة. إنها تفضل هذا الخبز حتى على الفول السوداني، وكذا نتمتع بشعبية على مضض بين الفيلة. فكانت الفيلة على امتداد طابورها تتسدافع وتلوى خراطيمها زائقة. وكنت لا أعرف ما الذي كان في الحقيبة الثانية حتى منتصف العرض، عندما أخرجت **مس مور** منها زجاجة خضراء ضخمة وبعض الأقلام والمخارص الورقية. كان عصير برتقال. وإثنائني شعور بتجاهل للعامة حتى أنني أكلت ثمرة كمثرى مفعمة بالعصارة في القطار في طريق العودة.

وفى السيرة، كانت أسود البحر بارعة بصفة خاصة، وبالذات تلك الأسود التى تستطيع أن تمزف "My Country' Tis of Thee" على المزامير. حقاً، إن ماريان مور لطيفة جداً - وهى أكثر المتحدثات متعة. لقد رايتها مرتين فقط واعتقد أن عندي حكايات تكفى للتعامل فيها سنوات.

● إلى ماريان مور

فندق نينسيا، إشبيلية
٦ أبريل ١٩٣٦.

كل الليوت وجوائط المدينة فى مراكز مغطاة بأعشاب طيور البطريق - إنها «عائنية» جداً، كما قالت لى سيدة فرنسية، وهى تهيم حول المكان وفى مناقيرها عيدان طول كل منها ستة أقدام مشيندة بها بيوتها كما يفعل أبناء البلد تماماً، ولكن اليوم الصغير الذى شاهدها فى البلد كان أروع من أى شئ آخر - قصير وبلا ذيل تقريباً، حوالى ست بوصات ورخو الطلعة قد يجلس على جانب الطريق مباشرة، وفى

بعض الأحيان فى الطريق ويحلق فينا فى هدوء ونحن نتجه نحوه، ثم عندما تقترب منه تماماً، تطرف الأعين مرة ويبدو الوجه حقيقة كأنه يغير التعبير - فيصبح مأخوذاً ومنزعجاً من نفسه لأنه فوجيء - وقد يطير اليوم بعيداً...

إن مواكب الأسبوع المقدس لا تجرى فى المدن الإسبانية بسبب الاضطرابات الشيوعية - ولكنهم هنا يجتذبون عدداً كبيراً من السياح حتى أن الحكومة أمرتهم بأن يستمروا - بينما تخلطهم الشرطة - سواء «ارانت» أو لم ترد الكنيسة ذلك.

وعندما سألنا راهباً إسبانياً فى طنجة عما إذا كانت سوف تُعقد أو لا تُعقد المواكب؟ قال: «نعم - لكن ليس من أجل الرب».

● كى وست، فلوريدا

٤ فبراير، ١٩٣٧

كان الغرض من رحلتى إلى فورث مايرز أن أشاهد روس البين وهو يتصارع مع تمساحه ويلقى محاضرة عن الأفاعى ويعرضها. أتمنى لو استطعت

أن تشاهدى ذلك، يا مس مور إننى على يقين أنك كنت ستعجبين به. كان معه حيتان ظهرهما يشبه الماسة هائلتان، لقد كانتا تفرقان بالونات بانيابهما، ويمكنك أن ترى السم مُبجساً - كان ذلك تحت أضواء كشافة ثم استخلص السم فى قرح كوكبيل فوق مائدة بيضاء صغيرة وكان الصليل مثل ماينة خياطة. كان معه بعض الأفاعى الجميلة الأخرى، وخاصة «الغى - دجاج» لامة طويلة ذات خطوط سسوداء وصغراء طويلة، إن «الأفعى المرجانية» القراء صغيرة جداً لكى تُعرض بهذه الطريقة، ولكنى رايت بعض هذه الأفاعى الجميلة - وبعض الأفاعى النافخة، هل كنت تعرفين - لم أكن أعرف من قبل - أنه عندما تدعى الأفعى النافخة الموت وتدور على ظهرها، يقطع فعلاً بعض الدم من فمها؟

● ٢٠ نولمبر ١٩٣٩.

لقد سمعت من أربعة مصادر متفرقة أنك كنت أكثر

الحاضرين سحراً في حفل الشاي الذي أقامته لويز منذ قريب. كنت مع افتتاح معرض بيكاسو (في متحف الفن الحديث بنيويورك) موضوع كل رسالة، حتى أنني بدأت أتساءل لماذا تركت نيويورك...

الآن وقد تحسّن الطقس، بدأت مفسرود زرع نباتات عظيماء. هناك رجل زنجي عجوز ذو شعر أبيض وشارب ضخام أبيض، كان يزرع صباح اليوم، مثله ورد، مبرعمة، واعتقدت أن وجود ورود بيضاء وحمراء ووردية وصفراء في الشتلة نفسها سيكون مشهداً رائعاً. وقد ربطها بخرق صغيرة مثل ورق لف الشعر. كما زرعت ثلة تخلق العين، وأمل أن أحصل على شجيرة صبار ارتفاعها عشرة أقدام من نوع «السيرود المزهر ليلاً» وأزرعها في ساحة البيت الأمامية حتى أجعل لويز تفتح عينها عندما تصل مسن الميدا (ربة البيت)، كانت لديها متطوعة دائمة خلال هذا الصيف وعندما جئت إلى هنا

كانت هي والفناء يعكسان بالضبط صورة الطفل الباروكي.

● ١١ سبتمبر، ١٩٤٠.

اشكرك يا ماريان، لكل الجزء الأول من الرسالة الأولى. يبدو لي أنني أطلب الكثير من فكر ووقتك ولا أعطي تقريباً أي شيء في المقابل. وأكاد لا أعرف لماذا أصبر على الإطلاق. إنه شيء رائع حقيقة أن أعول كثيراً على حقيقة أنني كتبت نصف (ترزينة) من جمل لا تزال أستطيع أن أعيد قراءتها بدون حرج كبير. ولكن يخالجنى ذلك الإحساس المتصل بأشياء في الزمن، مثل كرات الجليد أو الصبحور أو قطع من الأثاث موضوعة بطريقة غريبة. إنها كما لو كانت كل الأسماء هناك ولكن الأفعال ناقصة - إذا كنت تتركين ما أقصده. ولا أستطيع إلا أن أعتقد أنها لو هزّت بقوة كافية ولدة كافية سيظهر نوع من الكهرباء، بمجرد الاحتكاك، وإن هذا سوف يترتب كل شيء لكذلك تذكرين كيف قال

مالارميه أن الشعر يُصنع من كلمات وليس من أفكار - وفي بعض الأحيان أشعر بخوف شديد أنني اقتراب أو أحاول الاقتراب منه كلية - من الطريق الخاطيء.

● إلى د. أني باومان

١٦ سبتمبر، ١٩٥٢.

تلك «الشرب» فيما يبدو إلى نحو أمسية أو مسيتين كل شهر، وأتوقف قبل أن تسوء حالتني، فيما اعتقد. حقاً، لا يزال يحدث مرة أو مرتين في الغالب، ولكن أفضل ما في الأمر أنني فيما يبدو لم أعد أفكر في الشرب على الإطلاق، ولم أعد أشعر بكل ذلك القدم. لقد بدا يتأبى القلق بسبب السنوات العشر الماضية أو نحو ذلك، وأتمنى أن أتمكن من الكف عن الشعور بهذا القلق، لكن فيما عدا ذلك يبدو أن الشرب والعمل قد تحسناً على نحو معجز، حسناً، لا ليس هناك معجزة حقيقية - فالفضل كما الفضل يرجع إلى حسن فهم طوتاه، وطيبيتها. ولا أزال أشعر أنني

كان ينبغي أن أموت وأصعد إلى السماء بدون أن استحق ذلك، لكنني أخذت أتعود بعض الشيء على هذا الشعور.

● إلى راندال جاريل

٧ أكتوبر، ١٩٥٦.

وصل ليلة البارحة مجلدا رسائل كولريدج، وقرأت حتى الثانية صباحاً وصحوت في السادسة لأبدأ من جديد - إن توقع الكتابة الممتعة والمرحة للنفس، إليك، هي الشيء الوحيد الذي يمكن أن يباعد بيني وبين ذلك الرجل الرائع، وكما تقول اليس جيمس هنري جيمس؟ إن أمعاه هي أمعائي، وأوجع أسنانه هي أوجع أسناني. لم أكن أدرك مدى متعة الرسائل التي في هذا الحجم، ولم أكن أدرك إلى أي حد يبدو معاصراً، هل قرأتها؟

إنه شيء مضحك، ولكنه حقيقي، أنه قبل وصول رسالتك بيوم واحد فقط كنت أقرأ أعمالك الكاملة لראء دقيقة. تعرفت لقد سررت بمسألة البوليتيز، وبصفة خاصة هنا،

حيث كانت متعة كبيرة - لكنني لا أستطيع أن أفهم على مدى العمر لماذا لم يمتحوها إياه، من المؤكد أن بعض قصائد الحرب كانت أفضل ما كتب في هذا الموضوع على الإطلاق، وهي، بكل أمانة، القصائد الوحيدة فيما يتعلق «بحروبنا». ولكن بإعادة قراءتها بدأت أفكر في أنها لهذا السبب فقط، لهذا اختار أعضاء اللجنة شخصاً ما غير مؤثر مثلي. لقد فلتت الحرب جازبيتها الآن وهم يريدون أن ينسوها؟ وبطبيعة الحال، لا أعرف هؤلاء من يكونون؛ وعلى أية حال، يتوقف كل شيء على ذلك، فيما اعتقد. ربما كنت سعيدة لأنني لا أعرفه أرجوك لا تقل لي، إذا كنت تعرفه ممن تكونت اللجنة؟

● إلى روبرت لوويل

بوسطن

١٦ يناير ١٩٧٥

سوف أكون وقحة وعوانية للغاية، أرجوك لا تتحدث عن الشيخوخة كثيراً، يا صنيقي العزيز العجوز! إنك تفت في عضدي، إن الشيء الذي كان

يعجب «لونا» كثيراً في الأمريكيين الشماليين كان هو شبابنا المجدد وطاقتنا، وامتناعنا عن الصديق عن الموتى - وأعتقد أنها كانت على حق... وبطبيعة الحال، يختلف الأمر بالنسبة لكاتب، أعرف - حقاً أعرف - برغم ذلك، برغم الأوجاع والآلام لا أفسر في الحقيقة أنني اختلفت كثيراً عنى عندما كان عمري ٣٥ سنة - وأنا بالتأكيد أكثر سعادة بكثير، في معظم الوقت. (هذا بالرغم من ناقات البترول العملاقة التي تسير في موكب أمامي كل يوم) إنني لقط لن أشعر بالكهولة - وأتمنى لو أن أودن لم يمعن في ذلك في سنواته الأخيرة.

وعلى أية حال، يا عزيزي دكال، ربما تخونك الذاكرة، لم أكن، قط «طويلة»، كما كتبت متذكراً إياي، لقد كنت دائماً خمسة أقدام وأربع بوصات وربع البوصة - وانكملت الآن إلى خمسة أقدام وأربع بوصات، ولم أشعر قط أنني طويلة إلا في البرازيل.

ولم يكن لى قط «شعر بى
طويل، أيضاً. وعندما كنت فى
سن الثالثة والعشرين أو
الرابعة والعشرين - وربما كنت
قد شبت بالفعل بعض الشيء
عندما التقيت بك أول مرة. وقد
حاولت أن اتميل شعرى لفترة
قصيرة جداً، لانى أحب الشعر
الطويل - ولكنه لم يصل حتى
إلى كتفى وهو دائماً صعب
المراس حتى انى تخليت عنه
خلال شهر أو نحو ذلك. اعتقد
انك لابد أن تصف شخصاً ما

أخراً لذلك أرجو إلا أن تضعنى
فى قصيدة جميلة «طويلة ذات
شعر بى طويل» إن ما أتذكره
بالنسبة لذلك اللقاء هو شكك
المغضن، شعرك المتجعد
الجميل، وكيف تحدثنا عن
معرض بيكاسو بمتحف
«موما» فى ذلك الوقت، وقد
اتفقت أراًنا حول لوحات صيد
السمك فى «انتيب» ومدى حى
لك بعد أن كنت تقريباً أخشى
أن أذهب - وكيف كان راندال
وزوجته يتقافانان بوسائل

الكنبة و«كيتين» طبعاً، «كيتين».
كنت أيضاً بالأصح قذراً، ولا
ريب فى أن هذا ما أحببته
أيضاً. وحكاياتك فى غرفة
البدروم التى كنت تعيش فيها
وكيف كان الجيران يسكرون
طوال الليل وعندما يصبحون
يكونون مشاكسين للغاية، يقول
أحدهم، «تذكروا الصبى، قاصداً
إياك، حسن، أعتقد انى سأضطر
إلى أن أكتب «مذكراتى، مجرد
تصحيح الأمور

مسرحية غير صهيونية لكاتب صهيونى

ويده المسال بالإفسارة إلى دوره الإبداعي في العمل منذ تناول أي عرض من عروضه، ذلك لأن المخرج اللامع ستيفن دالدرى Stephen Daldry قد أحال هذه المسرحية القديمة إلى عمل بالغ الجودة والرفاهة، وإلى استعارة درامية حساسة للوضع الراهن في المجتمع الإنجليزي، ومع أن عمل ستيفن دالدرى ينطلق من الإحترام الكامل للنص المسرحي، فإنه يبرهن على أن المخرج المبدع الخلاق يستطيع أن يترك بصمته المغيرة على العمل والمضيفة إليه دون أن يغير حرفاً في النص أو يخرج عليه، وإنما يفعل ذلك من خلال تمرير النص عبر



أرنولد ويسكر

تناولاً للمسرح، فإن هذا المخرج المسرحي القذو الذي يجبرنى في جميع الحالات على تغيير هذه السنة

تؤكد مسرحية (المطبخ Kitchen) أرنولد ويسكر A. Wesker (والتي التفتحت هذا الأسبوع على مسرح الرويال كورت العتيق، وهو المسرح الذي شهد عرضها الأول عام ١٩٥٩ أي قبل خمس وثلاثين سنة، أن المخرج المسرحي الموهوب ستيفن دالدرى يوطد مكانته في المسرح الإنجليزي باعتباره أعرق مخرجى هذا المسرح موهبة، وأكثرهم قدرة على الإضافة الخلاقة للعمل المسرحي منذ بفتليروك. ومع أنني أضع المؤلف في المكان الأول من العمل المسرحي في كتاباتى، وأهتم ببناء المسرحية كنص أدبي درامى بالدرجة الأولى في

مرشح خصب من لغة الإخراج المسرحي المبهرة وخياله الخلاق، بالصورة التي يتحول معها النص للقديم الذي لم تتغير كلمة فيه بالحذف أو بالإضافة إلى عمل جديد كلية يوشك أن يكون مقطوع الصلة بهذا العمل، أو بالأحرى بعروضه السابقة كما عرفناه من قبل على أيدي غيره من المخرجين.

لأن الدلرى يعتمد على تقديم النص المكتوب لئلا يتغير أى كلمة فيه، ولكن بعد أن يفسر لفته المكتوبة تلك مع مجموعة من المفردات الأخرى الضمنية والسمعية واللونية والتشكيلية، وغيرها من مفردات اللغة التي أسميها بلغة العرض المسرحي، لأن ما يقدمه الدلرى في معظم الأحيان ليس مجرد إخراج جديد أو تأويل جديد لنص قديم، ولكنه إعادة كتابة هذا النص على خشبة وقد ضفر لفته النصية بمفردات لغة العرض المسرحي المتعددة من حركة وإيقاع وإضاءة وملابس وتشكيل مشهدى للفضاء المسرحي تجسده كل تفاصيل المشهد وتصميم المناظر، وقد أمتن سميثفن الدلرى لنفسه منذ أن خرج من مجال المسرح

التجريبي المصنوع - حيث أدار مسرح الجيت، الصفيح لعدة سنوات ويعد فيه الكثير من الميوية والتائق - إلى المسرح الكبير - سواء في المسرح القومي الذي قدم له عرضي (زيارة المفقوت) لبريستلي و(الحياة الأكية) لترويدول، أو في مسرح الرويال كورته الذي عين مديراً فنياً له منذ عامين - خلة لم يجد عنها حتى الآن روى اللجوء إلى الأعمال الكبيرة القديمة التي عرفها المشاهد في عوالم جديدة لم يعرفها المشاهد من قبل، ويحيلها تحت وقع ضروياته الإخراجية الخلاقة إلى عمل جديد كلية من حيث الشكل والتفسير معاً.

وبالإضافة إلى هذه السنة التي تستهدف إبراز إضافة المخرج الجديدة للعمل القديم، ويلوثة تأويله الفريد لعواله ورواه، ولفت النظر إلى منهجه الإخراجي المتميز، ينطوى اختياره لهذه المسرحية القديمة لتكون أول عمل إخراجي يقدمه على خشبة مسرح الرويال كورث منذ أن انفراد بإدارته هذا العام يعد أن شارك في هذه الإدارة مع مديره الفني القديم هاكس

سكافورد - كلارك طوال العام الماضي في نوع من الإدارة المشتركة أو المرحلة الانتقالية على عدد من الدلالات. أولاً أنه يبدأ عهداً جديداً لهذا المسرح يبعث فيه الحيوية والتائق بعد أن خبا بريق إسهامه المتميز في المسرح الإنجليزي والذي يبلغ نروته في الخمسينيات عندما قدم جيل الغضب وبغير به المسرح الإنجليزي كلية، وثانياتها أن يتفيا التأكيد على أن هذا الجديد غير منفصل عن تراث هذا المسرح العتيق، وإنما متصل بأهم ما في هذا التراث من قيم تجديدية وتجريبية. وثالثتها، أن المفارقة الإخراجية الجديدة تستهدف إرهاب الجدل بين للمسرح والواقع وليس الإيغال به في تجريب مثبت الصلة بما يدور فيه من قضايا وتحولات اجتماعية وسياسية ورابعها أن هذا التغيير له طبيعة راديكالية تشمل كل شيء في المسرح نفسه. وما تغيير الفضاء المسرحي وإعادة بناء الخشبة لتستوعب الفضاء الشامل بين الصالة والباكون من ناحية. ولتعيد توزيع الجمهور على جانبي العرض بضربة تصميم عبقرية تحيل للمسرح التقليدي إلى نوع من مسرح الحلقة، إلا أنشر

الأول على جذرية التغيرات التي لابد من إدخالها على هذا المسرح العتيق ليقلب دوراً جديداً بتاريخه العريق، وليندير من خلال هذا الدور الجديد حواراً العميق مع متغيرات الواقع وكوابيسه المبهضة التي خلفتها سنوات الحكم النافسرى.

والواقع اننى لاحب مسرحيات أرنولد ويسنكر لما يتسم به كاتبها من تعصب صهيونى مقيت، بالرغم من الدور البارز الذى قام به هذا الكاتب فى بداية حركة كتاب الغضب ومن بدايته الطيبة التى كانت تتسم بقدر من التقدمية والإنسانية. لأن تحول هذا الكاتب عقب أعمال البدايات الأولى إلى التعصب الصهيونى قد أجهز على مسرحه كله، وهولته إلى نوع من الدعاية الممجوجة للصهيونية والتبرير الدرامى للساذج لجراسها، على العكس من مجاليه هارولد بينتر وهو يهودى هو الآخر، ولكنه لم يقع فى أجبولة الرؤية الصهيونية، وبالتالي حافظ على مسرحه من التردى فى هاوية دعاواها الفاسدة، فانولدويسنكر ولد عام ١٩٣٢ لأسرة يهودية من المهاجرين فى الحى الشرقى دايبست إنده الفخير

بلندن، بدأ حياته فى قبضة فقر الطبقة العاملة وفى فم الحلم الاشتراكى بالتغيير الذى آمن به أبواه الشيوعيان، وعانى طوال فترة الصبا التى أمضاها فى حى هاكنى، وهو من أحياء شمال شرق لندن الفقيرة أيضاً، حيث تلقى تعليمه فى مدرسة الحى. ولا بلغ السانسة عشرة ترك المدرسة، وعمل فى تجارة الأثاث ثم مساعداً لبيائع كتب. وبعد أن أمضى الخدمة العسكرية فى سلاح الطيران لللكى عمل مساعداً لسباك وعاملاً زراعياً. وبقى للحبيب، وغسالا للصحنون فى مطعم ثم مسعداً للطاير وهى المهنة التى أمضى بها أربعة أعوام، وفى عام ١٩٥٨ التحق لدورة تعليمية قصيرة بمدرسة تقنيات الفيلم فى لندن، بدأ بعدها كتابة السيناريوهات السينمائية، ثم الكتابة للمسرح.

وقد عرضت مسرحيته الأولى (جساء دجاج بالشعير Chicken Soup With Barley) عام ١٩٥٨ فى مسرح الرويال كورت، وأعقبها مسرحية (جذور Roots) عام ١٩٥٩ ثم (إننى اتحدث عن القدس I'm Talking About Jerusalem) عام ١٩٦٠، وتشكل هذه المسرحيات

الثلاث التى تلعت جميعها على مسرح «الرويال كورت» وأخرجها وأسهم فى إعادة كتابتها مع ويسنكر مخرج جيل الغضب الشهير جون ديكستر John Dexter الذى يعد العمل معه هو المدرسة الأولى التى تعلم فيها ويسنكر كتابة المسرح. وفى أثناء العمل فى هذه الثلاثية كتب ويسنكر مسرحيته (المطبخ) عام ١٩٥٩ التى لم يمكن عرضها فى حينها، وقدمت قراءة لها فى يوم الأحد فى مسرح «الرويال كورت» وهو يوم عطلة المسرح، وذلك لظولها وكثرة ما بها من شخصيات وأصعوبة عرضها، وبعد الكاتب المسرحى الشهير جون آرلين Ard-John en هذه المسرحيات من «مسرحيات السيرة الذاتية المعالجة بشكل وثائقى» لأن هذه المسرحيات الأربع الأولى تستند تجاربها من حياة ويسنكر أو من خبرته الذاتية فى العمل بطيخ كغاسل للصحنون ثم كعد للطاير. فالثلاثية توشك أن تقدم لنا سيرة ذاتية لحياة أسرته، بينما تستند (المطبخ) عالمها من تجربته فى العمل خارج الأسرة. أما مسرحيته التالية (بطاطس مقالية Chips With Every-thing) عام ١٩٦٢ فتستند عالمها من

تجربته في أثناء فترة تجنيده بسلاح الطيران، وتستخدم القاصِل لحاد بين الضباط والجنود في تناول التقسيم الطبقي في بريطانيا، ثم تتابعت مسرحيات (ضباط من توتنجهام The Nottingham Cap- tain) و (الفصول الأربعة The Four Seasons) (١٩٦٥) و (مدنيتهم وللمدينة الذهبية Their Very Own And Golden City) عام ١٩٦٦. ثم (الأصدقاء Friends) عام ١٩٦٩، وفي النصف الثاني من الستينيات نشط ويسكر في الحركة العمالية وحظي بتأييد حزب العمال لإنشاء مسرح عمالي الترويجي أخرج له عددا من المسرحيات منها مسرحيته (الأصدقاء). وفي عام ١٩٧٢ عاد إلى مسرح «الرويال كورت» بمسرحية (العجائز The Old Ones) التي كانت بداية اتصافه السيء صوب الصهيونية باعتبارها الحل للمسألة اليهودية في نظره، واستمر بعدها في كتابة العديد من المسرحيات التي تراكمت حتى تجاوز عددها منذ ذلك الحين وحتى الآن العشرين مسرحية تشيع في أغلبها معالم رؤيته الصهيونية المسمومة تلك، ولم تستطع أي منها

الارتقاء إلى مستوى مسرحياته القديمة، لأن التردى الفكري يصاحبه عادة تردٌ فني مماثل لا فكاك منه.

وقد حرص ستيفن دالدرى فيما يبدو على العودة إلى مسرحية من بواكير أرنولد ويسكر، التي تألفت فيها موهبته قبل أن تسوخ أقدامه في رمال الصهيونية الناعمة، ليقطع صلته بمسرح ويسكر الضعيف وريثاء السياسة المشبوهة، ويعود إلى فترة البدايات الزاهرة التي ارتبطت بمسرح «الرويال كورت» وبثورته الشهيرة في الخمسينيات. بل لقد اختار مسرحية من مسرحياته الأولى الجيدة هي أقل مسرحيات ويسكر يهربية، لأن عالمها ليس عالم الشخصيات اليهودية التي يعج بها مسرحه، وإنما عالم شخصيات الطبقة العاملة المحبوبة من إنجليز وأيرلنديين ومن لتقم إليهم من المهاجرين اليونان أو الألمان أو حتى اليهود، فلا يمكن أن تخلو مسرحية من مسرحياته من شخصية يهودية، لكن يبدو لي أن ما جذب هذا المخرج المبقري ستيفن دالدرى لمسرحية ويسكر الباكسة تلك هي أنها

مسرحيته الوحيدة التي استطاعت أن تعثر على عالم واقعي مترع بالمسرح في واقعيتها ذاتها، وليس علما واقعيا تحول إلى مسرح، في صورة «المطبخ» الذي يشكل عالمه وتدر فيه أحداثها، فالمطبخ مكان مسرح بالدرجة الأولى، ليس بمعنى أي مكان يدور فيه حدث هو مكان مسرحى حسب نظرية المساحة الخالية لبيتر بروك، ولكن بالمعنى الجوهري للمسرح، أي المكان الذي تتحقق استقلاليته بممارسته لفاعليته، أي أن «المطبخ» أو بالأحرى هذا النوع من المطابخ الكبيرة، كالمسرح تماما، يخلق من خلال فعاليته عالمه المستقل كلية عن العالم الخارجي برغم جله المستمر معه. فالمطبخ، ونحن هنا بآزاء مطبخ من مطابخ المطاعم الكبيرة يعد وجبات لآلاف شخص في اليوم لا يتجح في تحقيق دوره المهم ذلك إلا لأنه يصق استقلاله عن العالم الخارجي، ويتحول إلى عالم قائم بذاته له أليات حركته ومنطقه وتاريخه، بل إنه يفرض على العاملين به ما يمكن تسميته ببالته وجود، أو حالة من حالات الوجود لها خصائصها ومنطق توقيتاتها، ولها

استقلالها وانفصالها عن حالات وجودهم الأخرى خارجة. وهو لذلك مكان مسرحى أو عالم مسرحى له تكامله واستقلاليته فى الحل الأول.

اهتمام الدلرى بهذا النوع من المكان المسرحى جزء من منهجه الإخراجى الذى ينهض على أن السبيل الوحيد إلى بعث الحياة فى المسرح لا يتحقق إلا من خلال إعادة الحياة إلى المسرح، بمعنى أن يتخلل بالمعنى الذى عنه **بيتر بروك** فى حديثه عن «المسرح المصيت» وأن يستعيد حياته وثقله من جديد بأن يصبح شكلا حيا من أشكال الحياة الفاعلة والمتلفة. ولذلك يهتم الدلرى اهتماماً بالغاً بالفضاء المسرحى ويتشكلاته إلى الحد الذى دفعه إلى إعادة تشكيل فضاء مسرح «**الرويال كورت**» التقليدى كلية، وتحويله إلى مطبخ حقيقى فى وسط الفضاء الذى استحاله إلى نوع من مسرح الطبقة كما ذكرت، وحينما أقول مطبخ حقيقى، فإننى أعنى هذا بالتساكيد، فمنهج الدلرى فى الإخراج لا يقوم على المصاكة، أو مفساهاة الواقع، وإنما على إعادة خلق الواقع بحذائيره وبصدق كامل

على خشبة المسرح. فالواقعة وأوانى الطبخ المعدنية الثقيلة، وصوانى تقديم الطعام اللامعة. وأدوات الطهى المختلطة والصمون والملاعق والشوك والسكاكين كلها حقيقية، وليست نوعاً من الديكور المصطنع الذى يرمو فى المشهد على الواقع، أو يكتفى بالإيجاء به، لذلك بدأ العرض بتكريس هذه الحقيقة ويطقس لفت نظر المشاهد إليها من خلال دخول أحد العمال وإيقاده للمواقف والأقران العديدة، فى صمت كاسل يلتفت نظر المشاهد إلى الأصوات التى تحتلها عملية اندلاع النار بعد الانفجارية الصغيرة التى يمتدتها اشتعال دفعة كبيرة من الغاز، ثم الهسيس المستمر الذى يتزايد صوته كلما ازداد عدد المواقف والأقران المشتعلة، وهو مشهد لا يستغرق إلا دقيقة أو دقيقتين. ولكنه يخلص لنا عالم المسرحية كله، وكريشينو تصاعد الانفجار وتصاعف الهسيس الذى يحدد إيقاع الحركة فيها، لأننا سنكتشف فيما بعد أن هذا المشهد هو من نوع ضسبب الإيقاع فى مطالع السيمفونيات الموسيقية. وأن فصلا من فصول المسرحية سيبدأ

بمجموعة متتابعة من الانفجارات الصغيرة، التى تتصافر بعدها أصوات الهسيس وتتصاعد إيقاعاتها حتى تبلغ ذروة انفجارية ينتهى بها الفصل.

لكن قبل هذا الحديث عن البنية الدرامية والإيقاعية للمسرحية، لابد من الإشارة إلى أن تحويل المشهد المسرحى إلى مطبخ حقيقى، يحول المشاهدين إلى زبائن فى مطعم هذا المطبخ الكبير، وبالتالي إلى مشاركين ومسئولين عما يدور فيه لأنه يدور لهم، و بهم، ومن أجلهم. وقد أكدت بنية الفضاء المسرحى هذا البعد المهم فى الإخراج، لأنها جعلت دخول النادلان إلى المطبخ وضروجهن بالطعام منه معادلاً لمركبتهم مع مكان الجمهور بالفضاء المسرحى إلى مكان مطبخ فيه. وهذا التداخل بين المشهد والجمهور يظوى على تغيير جذرى لملاقة المسرح بالجمهور عند سليفن دالدى. وهو التغيير يستخدم شيئاً من الرؤية البريختية من حيث مستوى موقفها الفكرى من دور العمل الدرامى، لكنه يحقق هذا المحتوى الفكرى بمنطق مغاير كلية للمنطق البريختى فى

هذا المجال. لأن الانفصال عن الواقع والقدرة على الحكم عليه تتحقق هنا من خلال منطق للمشاركة في الموقف المسرحي وبالتالي المستولية عنه لا من خلال الانفصال المستمر من أجل الحكم عليه من خارجه. فإخراج الدلري يستهدف عادة أسر المشاهد في قبضة التجربة المسرحية، وإخاله في منطقتها، من أجل تحميله مسئولية التعامل معه والفاعلية فيها من ناحية، وحتى تكون استجابته لعالمها وبؤرة موقف منه من الداخل وليس من الخارج، ومن هنا كان «المطبخ» الذي رأيناه متجسداً بكل حقيقة في الفضاء المسرحي هو مطبخ «الدلري» أكثر مما هو مطبخ «ويسمكو» لأن العرض استطاع أن يجعل كل كلمة في مسرحية ويسمكو برؤى ستيفن الدلري الدرامية يصويره المرمقة عن الواقع المعاصر، وليس من مرحلة الخمسينيات التي كتب عنها ويسمكو مسرحيته، والتي لا يزال نصها مرتبطاً بها إلى حد كبير لولا تحرير الدلري للنص من تاريخيته.

وتنقسم المسرحية إلى قسمين، يؤسس الأول عالم «المطبخ» وإيقاعه، أو ملاحم الجحيم السفلى

الذي يصهر في أثون حرارته المستمرة العواطف والمشاعر والأجساد، فلتتم كلها معا في عالم متماكب ومتصارع في آن واحد. عالم من الفقراء الذين يسحقهم العمل البعنى الشاق والمستمر، فيحاولون الارتفاع عليه بالتفخامن والتعالي وتبهط كأهلهم مطالب الحياة الشاقة، فيطلبون عليها بشيء من اللرح والمسفرية من تطلعات بعضهم المستحيلة، عالم يبهظ أرياح كل العاملين فيه بمطالبه المستمرة التي تأتي دائماً للمطبخ من الخارج أى من المطعم، على شكل طلبات عاجلة وصغيرة ومحددة تصلها إليه نادلات المطعم الجميلات، ولكنها تتحول إلى سياط تلهب ظهور العاملين فيه فيزدادون جرياً ولهائاً، ومع ذلك تحوهم الرغبة في الحب والخلص من هذا الجحيم الشاق. وتجسد هذه الرغبة بالدرجة الأولى في العلاقة بين بيتر. العامل الألمانى الذي يعمل فى المطبخ، ومونيكا النادلة الجذابة للترنجة التي يقيم علاقة معها تصبح بها عشيقه له. كما تجسد فى محاولة الطباخ اليونانى إقامة بعض العلاقات العابرة مع عدد من

النادلات الجميلات، أو فى محاولة عامل المانى آخر تجاوز معاناته بالعرف على الجيتار، أو لجوء العمال اليونانيين إلى الرقص الجماعى التقليدى الذى يشبه البكة العربية، وهى كلها تجليات لمحاولات الارتفاع المتباعدة فوق تلك المعاناة.

والواقع أن البنية الإيقاعية ذات الكريشيدنو المتصاعد، ويحول النادلات الجميلات ومفانلاتين الخفيفة للعمال، وعلاقتهن الحميمة بالسيد ناراتشيو صاحب المطعم الذى نام مع أكثر من واحدة منهن استكمال تحت وقع المعالجة الإخراجية الحائقة إلى استعارة درامية أو معادل مسرحى لأليات السيطرة على العمال وضمان استمرار استغلالهم من المجتمع الرأسمالى، فليست كل هذه المفانلات الخفيفة إلا نوعاً من الهذات التي لا يمكن أن تتحول إلى علاقة حميمة مع صاحب العمل، وإذا ما حدث وأقام أحد العمال علاقة حميمة مع أى منهن فستكون عاقبة ذلك وخيمة بلا شك، كما حدث مع بيتر. ولذلك أصبح «المطبخ» استعارة ملخصة لكل صيغ الإنتاج

في المجتمع الرأسمالي، واستحالة العلاقات بين مختلف فضاءات المسرحية إلى تخصيص للبيئة الأساسية لعلاقات الإنتاج من هذا المجتمع، لذلك تحول فرانك من الطبخ الجيد الملقن إلى الطبخ لأعداد كبيرة وبسرعة من أجل المال نظير الحصول من الإنتاج اليدوي الحرقي الملقن إلى الإنتاج المصنوع بالجملة. ولذلك أيضاً فإن السيد مارانجو لا ينقل إلى عالم المسرح إلا لأمسا، وزيارات غسطة يصدر خلالها الأوامر أو يتأكد عبرها من سير العمل على ما يرام، أو يشكو فيها من سوء العمل إذا ما اشتكى أي من الزبائن من رداءة الطعام. فحما يهم السيد مارانجو ليس جودة الطعام، وإنما ألا يشتكى الزبائن منه، ويؤكد هذه الدلالة الاستعمارية اقتصاد إخراج المسرحية على استخدام ثلاثة ألوان في العرض كله: الأبيض الذي يرتديه كل العاملين في المطبخ والأسود وهو زى النادلات الجميلات، ولون ملايس صاحب الطعم الفضة أيضاً، والمعدني للمطبخ نفسه في صلاته الباردة الحامية العارية من المشاعر والتي تلوح منها رائحة الآلية المرتبة

بالإنتاج الرأسمالي. وقد أسهمت تمطية الألوان في بلورية إيقاع للطالب المتصاعدة الذي لا يترك لأي من هذه العلاقات فرصة للتأثير عليه، لأن تمطية الألوان تزيد من حدة الآلية التي يتحول فيها العامل إلى ترس في آلة الإنتاج الضخمة تلك.

وقد أفلح العرض في استخدام هذه النمطية دون الوقوع في براثن للتنميط، لأنه أحالها إلى أداة من أدوات إرهاف حقيقة المشهد وتأكيد واقعته بهذا المعنى الجديد للواقعية. وأصبح من الطبيعي أن يرتدى العمال جميعاً هذا الزي الموحد الذي يعد أحد وسائل تمجيدهم في آلة الإنتاج، وتجلبا من تجليات نجاح صاحب العمل في ذلك، فهو الوحيد الذي ظل خارج هذا الزي الموحد، وإن انتمى لونياً إلى لون للعالم الضارحي، وليس إلى لون هذا الجحيم السفلي الذي يمر فيه عالم المطبخ. وهو عالم أبيض إذا كان البياض هو لون الموت، لأن الحياة التي يعيشها العمال في هذا المطبخ للجحيمي هي لون من ألوان الموت. كما أفلح في تحويل نمو الأحداث في الفصل الأول بطريقة لا تكشف

عن تمايز الشخصيات وتماثلها فمسيب، وإنما عن تحول العامل الواقعي البسيط في المعلم، بحركته العادية ذات الإيقاع الطقسي، إلى كابوس قطع يخيم على الجميع، ويزداد إيقاعه سرعة حتى يبلغ الكريشيدو المتصاعدة فيه على حافة الجنون. ومن خلال تصاعد الأحداث تتصرف على طبيعة آليات الحركة التي تتحكم في إيقاع عمل المطبخ من خارجه، وتفرض عليه كل ما سيطلق فيه يامر من السيد مارانجو، وعلى مطامح فرانك الذي يريد أن يصبح الطباخ الرئيسي، وعلى رغبة بيجتر الألماني في تعميق علاقاته بمونيكا، وتشوف هانز لجمع أكبر قدر من المال وغير ذلك من تفاصيل حيرت العمال الصغيرة ومشاكلهم. ويتوافق هذا التصاعد مع مرور الزمن الدرامي، لأن المسرحية توشك من حيث بنائها أن تخضع للوحدات الأرضية من حيث وقوع أحداث في نوبة يوم واحد تبدأ في الصباح وتنتهي في مساء اليوم نفسه، وفي مكان محدد هو المطبخ، فكما اقترب موعد القاء أزداد إيقاع العمل سرعة، لأن على المطبخ أن يقدم ما يقرب من ألف وخمسمائة وجبة

لزيائته في وقت الغداء. وبعد أن يقدم المطبخ الأكل للعاملين فيه، يبدأ تواقد الزبائن ويتصاعد هذا الإيقاع مع حركة الخدالات السريعة بين المطبخ والصالة الفانبة عن المشهد ولكنها تفرض إيقاع حركته من الخارج ويستمر هذا التصاعد حتى ينتهي بسعار الحركة اللاهث المبحوثون الفصل الأول.

ويبدأ الفصل الثاني بعد انتهاء دوامة العمل الشاق في فترة الغذاء، وتراضى الإيقاع من جديد بعد الظهور، وقبل أن يتصاعد من جديد مع اقتراب موعد العشاء، لتكتشف لنا لحظات الراحة المقلية عن طبيعة العلاقات بين شخصيات المسرحية المختلفة. وعن تأثير كابوس المطبخ الفارح على هذه العلاقات. فنعرف أن بيتر ذهب في موعد ليلتي بمونيك ولكنها لم تحضر، وأنها قررت إجهاض الجنين الذي حصله منه والبقاء مع زوجها بدلاً من الهرب معه لبدء حياة جديدة. ويتشبث بيتر بأمل أن تراجع مونيك عن قرارها الجائر ذلك، ولما يقدم أحد الشحاذين يستجدي بعض الطعام، ويتحدث عن تاريخه القديم عندما حارب في الصحراء ضد روميل في

معركة العلمين ويأمر له فرانك بشيء من الحساء. يقدم له بيتر شريحة من اللحم، في نوع من المفارقة الدالة على اعتراف الألمانى بجميل هذا الجندي القديم الذي تردى به الحبال إلى حضيض الاستجداء. ويتفقد فرانك وصاحب العمل معه في موقف يعمق من دلالة هذه المفارقة المسرحية الشقية. ويحاول بيتر أن يدخل على نفسه وعلى زملائه شيئاً من البهجة فيصنع من السلام قوس ظهور، يرشق في كل درجة من درجاته وردة. ويسأل كل زميل له عن حلمه فيعرب البعض عن أحلامهم البسيطة إذ يحلم أحدهم بأن يستطيع النوم حتى يستمتع بالراحة المتبغاة، ويحلم آخر بالنقود، وثالث بمباريات كرة القدم والنساء، بينما يحلم بول بشيء من التواصل المفقود الذي لا يستطيع أن يحققه مع جاره، وهو الجار الذي تمنى أن يلقي بقبلة على المظاهرين الذين انضم إليهم بول. وهيئنا يجهىء الدور على بيتر فإنه لا يستطيع أن يحلم لأنه يشعر بالعصا وأسداد الألق أمامه.

فإذا ما فرض على الإنسان أن يعيش في حضيض هذا المطبخ

الجسمي الذي يمثل الآليات الاستغلال المستمر للعامل فإن من العسير عليه أن يحلم بأي شيء أفضل. وليس فقط لعجز الإنسان المنك عن الحلم، فلعدد كبير من شخصيات المسرحية أحلامها البسيطة التي تعبر عنها بأشكال متمردة، وليس الكلام هو أداة التعبير الوحيدة لدى هذه الشخصيات لأنها كلها عمالية ضئيلة الثقافة، فقيرة الحيلة اللغوية، وبالتالي مصدرة القدرة على التعبير، وإنما من خلال الفعل والحركة كذلك. فبيتر لا يستطيع أن يحلم، لأن الواقع يقتل كل أمل له في الحلم، ليس فقط لأنه ابن جيل الهزيمة الألمانية، والعقل المهزوم عقل مازم، ولكن أيضاً لأن الجنين الذي وضع بذرته في أحشاء مونيك مهدد بالإجهاض، لأن مونيك لاتريد التخلي عن زوجها والهرب معه، وإنما تقضل الإجهاض بالرغم من حلمها الكابوسي الملطخ بالدم الذي يحذرهما منه.

ويبدأ العمل في التصاعد من جديد مع اقتراب موعد العشاء، ولكن بيتر وقد أثقلته أزمته لا يزال يعمل

بشيء من البطل مما يدفع إحدى النادلات وهي أكبرهن سناً والتي شهدت مرحلة الماضي القديم عندما كان الطبخ هادئاً والطبخ نوعاً من الفن الراقي والتي تغر باتها قدمت الأكل في الماضي للأمرء والمشاهير، ويسخر أحد زملائها من تفاخرها بالماضي، إلى أن تشور في وجهه ويتهمه بالنازية فينفجر في سورة غضب عاتية يدمر فيها كل شيء. يطيح بكل الأبواب والآنى على الأرض، ويقطع ماسسورية الغاز بسامور اللحم، فينطلق الغاز ليخفق الجميع. ويقطع شريان ساعده في

محاولة للانتحار بعد كل ما فعله، ولكن أحد زملائه ينقذه ويوطئ شريانه المقطوع، ويوقف عملية تدميره للمعيد على الجميع، ويوجه صاحب الطبخ ليسأل عما يريد العمال أكثر من الأجر والعمل والمسكن، وبهذا السؤال الدال للتكبر، والذي يرد عليه بيتر بخلع ملابس الطهي وإلقائها على الأرض، تنتهي المسرحية، ويعود العمال من جديد إلى مواقعهم أمام المواقد والآنى، في مشهد تميله الإضاءة والحركة إلى نوع من الإنعاسة من الكابوس، أو بالأحرى نوع من

العودة الإرادية إلى جميعه الأرض. وبهذه العودة الإرادية تنتهي المسرحية وقد أكدت أن انغلاق الأفق وواد الاحلام يقود إلى التمرد والعنف والدمار. فالشعوب التي تحرم من الحلم تحرم من الحياة ولا تجد أمامها إلا طقس تدمير الذات في نوع من الانتقام من الذين أغلقوا الطريق صوب الحلم، ليست هذه هي رسالة هذه المرحلة التي نعيشها، والتي وادت احلام العرب جميعاً بقسوة وخيانة ووحشية لن ينتج عنها إلا العنف والدمار في كل مكان.

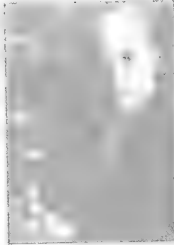


بول كلى

بين الفرشاة والنور

«إن الإبداع يبعث كخلاق تمتد السطح المرئي للعمل الفني، فنعتما يدور السطح إلى الماضي، يراه المتقفر، وعندما يدور للمستقبل لا يراه إلا المبدع»
بول كلى

والبدء.. هكذا كان يصنفه محاسروه، ورغم ذلك كان رجلاً عزيفاً عن الظهور، زاعداً في الحياة. كرس بول كلى طاقته كاملة، لإبراز خيالاته العميقة، وتصويراته الأكثر بعمداً في أغوار الحياة الداخلية، في الطبيعة وعالم اللاشعور. كان يتبع في ذلك مبدأ «الفن لا يمكن أن يعمل على تكرار الأشكال المرئية والمدرسة، ولكنه سيعمل على إعادة النظر إليها، ليفرض مبروداً آخر لها، فأخذ يختار



بول كلى

بول كلى واحد من أشهر (الفرسان الزرق) وواحد من الآباء المجددين في الفن الحديث. شارك في الوقائع والتبدلات الداخلية والجذرية للثقافة الفنية منذ عام ١٩٠٠. انتزع الإعجاب والإكبار من الزملاء والدارسين على السواء، فقد كان بوسعه أن يطلق كما يشاء، من عالم المادة الكثيفة، إلى عالم الأطياف الهائلة. كان ميكلاً معمارياً قائداً بذاته، خارج نطاق النمطية

• هذه الترميمات من مقال لعبد القادر أرناؤوف بمجلة السيادة التشكيلية «الرحلة العربية» - قراءة في يوميات بول كلى أثناء رحلته في تونس، العدد الثالث - السنة الأولى - يونيو ١٩٨١ .



رسم بالألوان المائية على أرضية من الجبس سنة ١٩٩٥ بعد اكتشافه للون - الضوء - في أجواء تونس

مسمموراً، ولكنني كنت مليئاً بالمشيرات: الحالة النفسية التي بعثتها في الرحلة، والحماسة التي اعترتني. كنت بالفضبط ذاتي. وفي يومية أخرى يقول «السماء جمال لا يوصف، والإنسان في مزيد من السحر، كان القمر بديراً».

حالة جديدة من الضوء، كان ذلك نهراً أو ليلاً، فله على تلك الأرض سطوع وسطوة، فالشكل هناك ينصهر في الضوء الصباح، ولا يتبقى سوى الجوهر.. هكذا يتسامى هول كل شيء بهذه المساحات السرية فوق كل شيء.. قال الفنان الغيور على استغلاله الحقيقي بغز شكلاً حالماً بقدر منطقته، أكثر

ورسوم ولوحات وتخطيطات ومطويات، على مدى خمسين عاماً.

إنه عالم من التشابك والتشعب الداخلي، كان مغفلاً عليه ذات يوم، وصار اليوم مقروءاً ومعاشاً. ماهو الشكل الجوهرى للطبيعة، يتلون بحساسية ورقة، بروح مفعمة بطاقة (الفارس الأزرق) ويسحر الأجواء العربية. الرأس ملأى بالانطباعات الليلية التي خلفها مساء الأمس.. الفن - الطبيعة - أنا، انهمكت مباشرة في العمل ورسمت منظرًا بالألوان المائية في المنطقة العربية (تونس) وواجهت مشكلة العمارة المخططة بالمقارنة مع عمارة اللوحة. في تلك اللحظة الأولى لم أكن

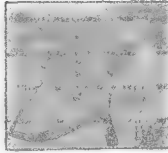
المشهد المرئي للكون وللعالم الخارجى، ليقترب أكثر فاكثر للداخل فقال كل من أندريه بريتون وكيفيل بإعجاب وحسد إن للمهر والنظر، المنطق والروح، هما في الحقيقة شيء واحد.

في العاصرة من عصره يرسم (عش اللق في اعلى الجبال) حيث يقود الوعي واللاوعي اليد على الورق، ليحقق الخيال والرؤى والكتابة الذهنية، بدقة ومطابقة تامة. لم تكن إذا هذه المحاولة مجرد ذروة، ولكنها كانت وثبة، أشارت لما يهوزه من التفتح، وكانت فاتحة لآفاق جديد. عاش يتابع تصورات الذاتية من كتابات، وتعليقات، وأشعار ويوميات،

الكلاسيكيات. وقد ظلت حتى النهاية تقرا لشعراء الإغريق والرومان في لغاتهم الأصلية. عند بلوغه سن الرشد، كان عليه أن يختار لنفسه طريق، ولكن دون الالتحاق بالجامعة. رغب أن يكون شاعراً، أو موسيقياً، أو فناناً تشكيبياً ولكن الاختيار الأخير كان قد فرض نفسه عليه فرضاً. ومع ذلك بقي كلى شاعراً وظل مولعاً بالكمان، وابعض الوقت عمل عازفاً محترفاً للكمان في أوركسترا برن.

فالفن إذن هو الطريق.. ولكن أين سيدرس التصوير؟ فالعاصمة السويسرية ليس بها أساتذة كبار يرضون طموحه. فاختار موناكو، حيث يدرس فرانز فون ستوك مؤسس جماعة الانعزاليين بها، وكاتب المؤلفات الرمزية الكبرى.

أخذ كلى وكاندينسكى تدريجياً في التبعاد عن أساتذها ستوك؛ تلبية لرغبة رابده في أن يصبح مصوراً ومخزناً، فيبدأ مع استاذ آخر سنة ١٩٠٠. وفي مذكراته أشار في إحدى اليوميات: «إن أرنك الذين يذهبون للتدريبات



القارب المتوازن رسم بالألوان المائية على سطح من الجبس - عام ١٩٤٠ سنة وفاة الفنان

السويسرية، لأب الماني عمل مدرساً للموسيقى، وأم سويسرية فرنسية، عملت هي الأخرى بالتدريس بإحدى المدارس العليا المتخصصة في



المرأة للامتزلة - رسم بالألوان المائية سنة ١٩٠٧

رحابة وأكثر سحراً وفننة. تخيل شامل لفن هذا القرن وجذر من جذور السريالية، مساعد بالشكل نحو الحلم المجرد. كما كان مهيباً لكل استقبال استثنائي، ولكل تحرك خارجي أو داخلي حتى التعمير المجرد.

في فيرونا مدينة روميو وچوليت أقيم في بالاتسو فورتى، معرض جمع ٣٠٠ عمل متنوع، يقدمون لحدة حقيقية لراحله الفنية. قسم المعرض إلى صالات، صالة تصورى عناصر طبيعية لنوع من القصص الحلى، تطوى على شيء من السمر والتهكم والمستقبل.. كم هو ثقل.. وأخرى تضم رسوم المرحلة العربية في تونس، مائيات تتابع الضوء الشفق البراق، وتترجعات الوجه واللون الناري. وقاعة ثالثة لرسم الكولاج، على ورق الطريد واللفافات، تصور المشاهد الأسطورية لتخيلات ضمنية، تلميح، عن الحياة الطبيعية للفنن والمثمر السابق لأوانه.

ولد هول كلى عام ١٨٧٩ بمونمبوتوخ قرب العاصمة

الفنية، إننا يملكون حمماً وولفاً يمكنهم من تشكيل رواية كبيرة. ولكن للألم يعوزهم النضج، ويهيب عليهم أن يهيئوا على تعاطف إمكانيات المصور. في هذه الفترة اتسم مزاج **كلى** بالتردد والتقلب، فيحدد برامجه في إحدى يومياته سنة ١٩٠١ قائلا: دخلت لنفسى هذا البرنامج التالي: قبل كل شيء من الحياة، وبعد ذلك الانشغالات روحية: فن الشعر والفلسفة. ثم انشغالات مادية: الفن التشكيلى. وأخيراً وفى حال انعدام للريود المادى هناك فن الرسم (تزيين الكتب).

شيئاً فشيئاً تخلص **كلى** من التقلبات التي كانت تداعمه. بعد أن أتم دراسته الأكاديمية، قام بزيارة لإيطاليا... أحب **دافنشى** الأكثر عذاباً والأوسع تمجيداً. يجل كل من **رافاييللو** و**ميكلو أنجلو**، بينما صب لهما قناره على الباروك، وأطلق على **برنيني** نجم عصر الباروك (غراب النحاس). في سنة ١٩٠٩ يرى أحمد معارض الانفصاليين بباريس، كانت به لوحات **لوسونان**، **فيدمش** من تصاميمه الهندسية للثقاة، فضلاً

عما يكن بها من عمق الرؤيا والتجلى الصوفى.

حتى عام ١٩١٤ لم يشعر **كلى** بكونه مصوراً مهماً، فكثيراً ما رأى أنه لم يوفق قط في السيطرة على طاقات اللون كمادة خلقة وفعالة في التصوير، بقدر ما لاحظ من نجاح محقق في إنتاج مصفواته. وكان ذلك مدعاة له لأن يعتبر نفسه فناناً تخطيطياً يصور التقاليد الجرمانية والألمانية، ويجيد الرسم المصاحبة للمؤلفات الأدبية والشعرية، فيصوغ عليها روح الأنب، في حين لا يملك في الوقت نفسه القدرة على أن يهب الفكر شكلاً تصويرياً. وحتى ذلك الحين، كانت تلك هي الفكرة المثبتة عن أعماله فمن متناقضين مع أسطورة الفن الحديث. إذ يلزم الفنان بأن يقصر اهتمامه من أجل العثور على حلول للتصميم، والثبات على مجاهدة للمشكلات الشكلية والظاهرية للعمل الفني، تلك الأخذة في الاستقلال عن الواقع وعن الحقيقة... وكانت هذه الرؤيا قد دفعت أعماله إلى التقلب على مشكل الشكل الظاهري ليلاصق نواحل الإبداع.

حملت سنوات الحرب **كلى** شعوراً حاداً بالمرارة، فمن سخریات القدر أن يُستغل أثناء خدمته العسكرية بالجيش الألماني لكتابة ورسم أرقام الطائرات، هذا وقد أجهز الإحباط على ما تبقى لديه من احتمال، بموت بعض أصنافه المقربين (**فرائز مارك** و **أوجيست ماخ**) رفيقه في جماعة الفاسر الأزرق مما زاده انطواء واكتئاباً.

أثسرت أن **كلى** لم يكن يرى نفسه مصوراً حقيقياً؛ لأنه كان نهياً لشعور قاهر لعدم إدراكه للبعد الحقيقي للون. حتى كانت رحلته المرمية لتونس عام ١٩١٤ مدة عشرين يوماً فقط كانت نقطة تحول كامل في حياته. فتخطت الاقوال بجلاء الرؤيا، إنه يصل إلى لغزه المستحيل بصورة مباغتة. هاهو في مواجهة الصفاء والوضوح، وشفافية الضوء، وفي يومياته تسجيل حي لهذه اللحظة الملهمة.. وإن شعوراً بالارتياح يتظلم عميقاً في داخله، أشعر بالثقة.. ولا أعاني تعباً. إن اللون يملكنى، إنني لا أحتاج إلى محاولة الإمساك به، إنه يملكنى وإلى الأبد. أحس بذلك. هذا هو

إحساس هذه الساعة السعيدة، أنا واللون واحد، إنني محصور، هي إذا لحظة التنوير، ياله من عالم جديد متفرد، عالم حقيقي مكتمل، طاع وفريد «لوحة الألبى يعترك انفعال قوى.. لا شيء بمفرده، هناك كل واحد.. وياله من كل! إنه تخليص لالف ليلة وليلة مع تسع وتسعين بالمائة من الحقيقة». غير أن الطاقة الفاعلة التي بدلت فكره، وأشارت حواسه، كانت اكتشافه للفسف – اللون – الذي عجز عن التمكن منه وإن الشمس ذات قوة طاغية، والوضوح الملون على اليابسة يبهرنا...، فلما عثر على ضالته وبدأ له رسمه ملونا كما حلم به كتب يقول «إن الرسم كما أمارسه، هو حركة يدوية معبرة، يدونها الظم، وبذلك فهو مختلف بصورة كبيرة وأساسية عن استعمال التدرج والألوان، يمكن ممارسة الرسم في المتعة، في الظلام الداجي. أما التدرج (حركة الظل والنور) فهو يتطلب النور. والألوان تتطلب نوراً كثيراً».

إن مكانة **هول كلي** الحقيقية كمصور، تأسست كنتيجة لعناية مضنية، نقد ذاتي ويحث جاهد تمكن

على أثره من احتواء قصوره. لم يكن كشفه للمباغت لجمال البيئة العربية، إلا لأنه جاء مهيباً للكشف، فالتقط بعينه ووعيه بحسه اللحظة التي كتمت فيها مادة جديدة، طاقة متوهجة باغت فيها محتواها الإبداعي، فاستعصم الألق بانسكاب الضوء الحار، وفاض المنوع على الإطار ليزيده رحابة واتساعاً. لهذا لم يكن **كلي** مبالغاً حين اعترف بالفصل الجميل كتابة: «على ألا أنسى أن تصف رحلتى ليست فى إيطاليا. كنت فى الشرق، وأريد أن أبقي هناك. ولا يجب أن تختلط هذه الموسيقى بغيرها».

أرسل **فيهار براتيه** إلى **كلي** سنة ١٩٢٠ هذا نصها «العزيز **هول كلي**، بالإجماع ندعوك لتتخذ معنا فى جماعة **البياهاوس**، كانت البرقية مهورة بتوقيع **فالتس جروبيوس** أيضاً وهو المؤسس الأول لمدرسة **البياهاوس**، والذي بواسطتها كان يبحث لإيجاد صيغة من أجل مواصلة العمارة والتصميم الحديث مع تكنولوجيا الإنتاج الصناعى. ورغم الأسس العقلانية للمدرسة، وقبل

كلي و **كانديني** **سكى** التدريس تحت لوائها، فقد كانا من معتنقي النزعة الروحانية الفلسفية القائلة بأن «الحقيقة كلها روحية، كما كان **كلي** يقول «فى مواجهة الكون المرئى والظاهر، يتأسس مثال واحد فريد فى لا علمنا، للعديد من الحقائق الخيرة» وقد بثت هذه النزعة الروح فى إنجازات المدرسة، فلما اجتازت حدودها دافعها الفنازيون.

عن واحدة من اللوحات المائية من فترة **البياهاوس** سنة ١٩٢٠ – هنا فى **فيرونا** – وفيه يسير **كلي** أغوار الحقائق دون افتعال، يملق **ليوشتنبرج** «أبدأ، ليس صحيحاً وجدد الرقم الرمزى للمرأة، أى حتى الخلود الأنتوى، ولكن اختزال الحلم الشخصى، أسيدة فى منتصف العمر، تعود لمنزلها محزومة كالطريد البريانية. سيان كان ذلك بمعالجات هندسية، أو بطريق يحربه الفسوف، اضربه بلف أحد المخرجين». فى هذا الوقت كان **كلي** يسعى لشرح أساسيات بوهته. كان حليماً مليئاً بالجمال والألم، ذلك الذى نقله إلى تلاميذه **بالبياهاوس**.

كان قد حدد «المسألة الروحية» لعقل الإنسان «للضعف الجسدى والتقلب النفسى»، «فإن الإنسان نصف سجين ونصف ملهم» حيث يتأكد دائماً من مواقع أساليبه الخيالية الآتية من الفسوس، وليس من عمل منتهى (الصيرورة) أو (الكينولة) الأرفع مقاماً).

ما أن انتهت الإدارة اليمينية لشيمسار وإرغامه على التنازل لـسدسناو سنة ١٩٢٥، حتى تشجع كللى على مواصلة العمل بالمدرسة لخمس سنوات أخرى، ويحلول عام

١٩٣١ يتركها من أجل التدريس باكاديمية دولسدورف، حيث التدريس مع الأدباء والاماتذة أقل إرهافاً. بيد أن رجال هنر هاجموا بيته سنة ١٩٣٣ وقاموا بتفتيشه وتفتيش الأكاديمية، وعلقوا وظيفته، ومنفراً منه بالفن المنمط، كما فعلوا مع رفيقه كاندينسكى، فعاد إلى برن، وأسس لنفسه بيتاً حيث أمضى وقته فى الطهى ومداعبة ابنة، فى سنة ١٩٣٥ يمرض كللى، يتاوم المرض ويحتمل الآلم، يحشد طاقته للامام فى مواجهة الموت، وقد

طبعتم (ملائكته) الشهيرة، التى ميزت أواخر إنتاجه بروح التماسى. يموت ليلة ٢٩ يونيو سنة ١٩٤٠، وعلى شاهد قبره كتبت جملة من مذكراته، يتردد صداها كلما طأنت بنا ذاكراه: «فى الحياة الأخرى.. هنا.. لا يمكن قبضى، فلدى مستقرى الأبدى، بين الأموات الذين لا يولدون أبداً، فسانا.. هنا قريب، بل أكثر قرباً من المألوف للقلب الإبداع، ولكن.. ولكن ليس بما فيه الكفاية».



المسرح البولندي بعيدا عن المطرقة والسندان !

الصامت الباهر، وغيرهم من المبدعين، إلى الإبداع الهائل دون رقابة سلطوية.

لقد منحهم النظام القدرة على الاخلاق مع السلطة بالإبداع الهائل المتميز الفاضل، وكان «قصر نظر» السلطة اتيا من انها اعتقدت ان البولنديين عندما ينهمكون في الثقافة، ويستغرقون في اتونها، سينسون الانتشغال بالقضية السياسية، فكان الحال على النقيض مما توقعته، حيث تفتحت اذهان البولنديين فتطلعوا إلى الحرية الضائعة، لينفروا ضد هذا النظام، ويقودوا شرق أوروبا بشعوبها إلى الثورة ذاتها، فتساقطت الانظمة

البولندي وحريته، فاصبح ترسا في آلة الإنتاج، وهذا مجرد رقم منتج تعتمد فيه الرغبة في تمقيق تطلعاته الإنسانية، إلا ان هذا النظام ذاته قد منح العلم والثقافة عامة، والمسرح خاصة، عطاء لا حدود له من الإمكانيات والقدرات والتمويل لما لا يقل عن سبعين بيتا مسرحيا مستقرا، شكّلت فرقة هذه البيوت، وصاغته بدورها «ريبرتوار» للمسرح البولندي المحلي والعالمي من جهة، وسعى المبدعون من رجال التجريب المسرحي العالمي وكجروتوفسكي، صاحب تجربة العمل المسرحي، و«شايان» داخل مسرحه «ستديو»، و«توماشيفسكي» في مسرحه

في زيارتي الأخيرة لبولندا؛ كان همي الأكبر هو إعادة اكتشاف المسرح الذي قدّم للمعالم: جروتوفسكي وكانتور وشايان وغيرهم من المبدعين. وانحصر انتباهي في مشاهدة هذا المسرح الآن؛ في الفترة الحالية - أي بعد ثورة التفسان: ثورة المسبال والغلامين والمثقفين البولنديين ضد النظام السياسي الشرير الذي سيطر على البلاد أكثر من نصف قرن من الزمان، عندما قسم للطفاء بعد الحرب العالمية الثانية شرق أوروبا وغربها فيما بينهم وبين السوفييت.

ومع كل سننسيات هذا النظام الذي قضى على حرية الإنسان

الشيوعية في أوروبا وهو... نظاما
تلق الآخر.

المسرح - إذن - كان للبولنديين
الفضيز اليسوى، الذى مكثهم من
الحرب الوأى من فسور النظام
تمهيدا للتمرد والثورة، بعد الوأى
بالبهوية القومية، بهدف البحث عن
الذات.

وفى ظل النظام الجديد تظل هذه
الاطروحة مجرد حبة أو هدف قد
تحقق، فالتفت مبررات وجودها. إن
هذا النظام الجديد الذى شرب ولا
يزال يضرب بقيضته من حديد على
كل مفخذات ما جلبه نظام «المطرقة
والسندان»؛ لم يعد ثابتا مستقرا
وأعيا بما يفعله، إنه يقضى على كل
ما يكرهه بالماضى. ويكفى أن
البولنديين أرادوا منذ عامين أن
يدمروا قصرا كبيرا للثقافة - متعدد
الطوابق يقع فى أحد المبانيين
الرئيسيين للعاصمة - لا لشئ إلا لأنه
يذكرهم بالاستعمار السوفيتى - على
حد قولهم؛ مع أن هذا القصر يحوى
عشرات المسارح والقاعات الثقافية
والمراسم، وهذا لا يحصر له من
المكتبات وإقامات الرياضة والعلوم
ولقاهى، وغيرها من المنشآت التى
تجعل منه مدينة ثقافية وعلمية وفنية
بحق، لا تقل درجة عن مركز -
«بومبيدو» الفرنسى، اللهم إلا فى

الإمكانات المانية والتجهيزات. وقد
توقف البولون لحسن الحظ عن تنفيذ
فكرة ألهم السفينة هذه.

إن المسرح البولندى يموت اليوم
يفعل الوضعية السياسية الراهنة
الذى يهاول أن يخلق من بولندا -
فى ظل ظروفها المركبة والمعقدة -
بلدا رأسماليا، تضع نصب عينها
أمريكا وأمام عينها الأخرى جيرانها
الأقرباء فى أوروبا، مما يحيل بولندا
إلى دولة اقرب ما تكون بالطفل
الأرعن الذى يريد أن يقلب الدنيا
ويقعدما فى أيام، ويعدما بالقوة عن
ما خلقه النظام السياسى الأسبق
طوال فترة زمنية تبلغ نصف قرن من
الزمان أو تزيد. فالبولنديون يريدون
أن ينكسر هذا النظام ويتهدم بقاياها
على الفور، لتنشأ على أنقاضه جنة
خضراء تصبح لكل أسرة بولندية
فيها عربة فارغة، وفيلأ أنيقة،
وحساب فى مصرف، على أن الواقع
مريع، والواقع الفنى أكثر مرارة،
فالمسرح يتحول الآن إلى سلعة كائ
سلعة، لينتهى العصر الذهبى
للمسرح فى بولندا أو يكاد، وتحل
محله الأعمال المسرحية الاستهلاكية
التجارية، وتغدو أشكال الفارس
والاستعراض والعروض الجنسية،
نغمات رئيسية فى تشكيل هذا
المسرح اليوم.

ومع كل هذه اللقطة التى صيغت
اللوحة بالسواد، إلا أن المسرح
لا يزال حيا - وإن شئنا البقاء - لا
يزال يحيا فى قلوب الناس وعقولهم
بفضل التقاليد الراسخة،
والمكتسبات الإيجابية للنظام
السابق: (زيرفان - عروض مسرحية
مختارة - أداء جيد متميز - تشكيل
فنى خالص).

إلا أن ما يتم عرضه فرق
الخشبة هو مجرد شذرات منقطعة
الجذور فى خريطة مسرحية مسحت
مواقعها منها، لتحل محلها سلع
ثقافية أخرى فرفضها السوق المحلى
مثل ألعاب اللبأ وهأسواق شرائط
الجنس وإرسال خمس ومشرين
قناة من تليفزيونات مختلف دول
العالم.

ومع ذلك لقد شاهدت فى رحلتى
نوعين من العروض النادرة: عروض
المحترفين، وعروض الهواة. أما
العروض المحترفة فكان مواقعها فى
وارسو - العاصمة البولندية، وأهمها
ينحصر فى ثلاثة، تمثل البقية الباقية
من المسارح التى تقيم أونها على
إمكاناتها الخاصة، ولا تعتمد
اعتمادا كليأ على ما تمنحه الدولة
من ميزانية وهو قليل، لابد لها - إذن
- أن تعتمد الآن على مواردها

الخاصة . أى على شبك التذاكر، وهو سلاح ذو حدين: فلما أن تقدم هذه الفرق العروض الرخيصة، أو أن تعقد الغية على تقديم الجاد والمتعمد الذى تعهدت الجماهير على رؤيته. إن الزمان لصعب، ومع ذلك فقد اختارت هذه الفرق، أصعب الحلين، وهو العروض الجادة، ومن هذه الفرق : «مسرح ستديو» Studio T، والمسرح الحديث T. Wapoczesny ومسرح اتينيو T. Ateneum ولم تتنازل هذه الفرق قيد أنملة، والهزاء الرفاق المائل كان هو وجود تلك الجماهير التى اعتادت رؤية الإبداع المسرحى الجاد... إنهم لم يتسفلوا عن مسارحهم!

شاهدت في (مسرح ستديو) العرض المسرحى «الخال فانياء» للكاتب الروسى انطون تشيكيوف من سينوغرافيا وإخراج المدير والمخرج المسرحى الأشهر ييجى جيجيفوسكى، وهى رؤية تشكيكية مسرحية، ومعزولة للصمت والمثل اللذين تميز بهما أعمال تشيكيوف، ومحاوله جادة لاسترجاع الأيام السعيدة للمسرح البولندى فى «العهد القديم»، المعتمد على طراجة الرؤية، والتمكن من الأنوار الفنية، والأداء المسترف الذى يبلغ غاية

الاتقان، والمدهش أن جمهور النظارة المتكون من الشباب وكبار السن امتلأت بهم صالة العرض عن آخرها، مع أن ثمن التذكرة لمشاهدين اثنين (إذا اعتبرنا أنهما رجل وزوجة) يصل إلى واحد من عشرة من رأب الفرد، وهو عيه تعجل على جيب البولندى اليوم. ويتميز العرض عبر رؤية مفرجه بالحفاظ التام على كل ما يترى به مسرح تشيكيوف عن واقع الأسرة الجورجوازية الروسية وبضياها داخل مشاكلها التى تطل برؤوسها الصغيرة لتتشب اظفارها فى وجداناتهم الضائعة، فيستسلمون لليأس والقنوط فى حالة انتظار الغد المرتقب والتغيير الذى يلوح من بعيد فى الأفق.

أما العرض التالى (الحب فى الكرملين) الذى قدمه «المسرح الحديث» - وهو من أهم مسارح العاصمة ولا يزال محافظا على تقاليده العريقة فى ظل ظروف قاسية غير مواتية فقد ألفه الكاتب المسرحى البولندى سوافامير مروچيك (Mrozek) الذى يعيش فى المهجر هربا من النظام الشيوعى الذى سيطر على السلطة. ويعد الفخساء على هذا النظام مازال

مروچيك يعيش خارج بولندا - وهذه المسرحية تتسم بطابعها الساخر فى تعرية النظام السياسى السوفيتى بكل زخفه وبشاعته فى تعامل الحزب مع عامة الشعب الروسى. وهى رأى أن هذه المسرحية هى من أضعف مسرحيات الكاتب . صاحب الأعمال الخالد «كتانجوة» والمهاجرين» وه الشربة وغيرها .

وربما ينشأ هذا الضعف من أن بنية المسرحية أقرب ما تكون إلى بناء الكباريه السياسى منها إلى العمل الدرامى القائم على أسس الفكاهة والكوميديا الساخرة التى تتميز بها أعمال مروچيك، إلا أن النجاح الباهر لهذا العرض ينبع من طرافة الموضوع المسرحى، والذى يحتفل به جمهور النظارة، ويستقبله استقبالا حسنا، ومن الإخراج الملتقن الجيد الصنع الذى تتسم به رؤية المخرج المسرحى الغد الروسى إكسيفر، وكذلك من الأداء التمثيلى الطريف والمتمكن لجماعة الممثلين المحترفين الواعين بأدائهم.

أما العرض الثالث والأخير الذى شاهدته فى أعرق مسارح وارسو (مسرح اتينيو)، فهى مسرحية (حياة لايزار الصاخبة) تأليف إيليا أرنجورج وإخراج ماتشنى

فونينيليكو وفالدامير شمييجا
شيفيتشي، وهى مسرحية
تستعرض عذابات بطلها «لايزار»،
تلك الشخصية الشعبية الملوحة،
التي يتميز صاحبها بذكائه الحاد
ورغبته فى البحث عن مكان له فوق
الأرض، فيواجه من قبل النظام
بالعذاب والسجن، لا لشيء إلا لأنه
غير متطعم لروح هذا النظام
الشيوعى الصارم، وغير قادر على
الوعى للمرفى باليته وأبعاده،

فيواجه صعوبات دائمة فى التكيف
والاستقرار، حتى يقع ضحية للنظام
فى آخر الأمر.

يربط ما بين هذه العروض
للثلاثة نقد مباشر وغير مباشر
للنظام الشيوعى الذى كان سائدا
آنذاك فى شرق أوروبا بداية من
اللوحات التشكيلية الشاعرية
التشكيلية «الخال فانها» مروراً
«ببارونيا» مروجيك حول هذا
النظام بعينه، بوصولاً إلى الرحلة

التي قام بها المؤلف أرينجورج عبر
بطله «لايزار» داخل هذا النظام
اللتزمت فى مسرحية «عذابات
حياة لايزار».

ويשמعنا هذا الاستنتاج أمام
تساؤل ملح وهام: اتكون اللوحة
الراثة مائة يقوم فيها المسرح
البرلندى ومن خلالها بتصفية
الحساب مع النظام الشيوعى إلى أن
يتأكد تماماً من أنه لفظ أنفاسه
الأخيرة؟.



أصدقاء إبداع

القصة

وأيضا حسب الإجابة، والذين يريدون ردوداً تفصيلية على رسائلهم لا يدركون أن هذه الردود ستكون على حساب القصائد المنشورة، ومع ذلك فسنحاول أن نجد في بريد الشعر القادم مساحة إضافية تسمح بنشر الردود دون مساس بديوان الأصدقاء، ونريد أيضا أن ننبه اصحاب اللواد المنشورة في هذا الباب في الشهور الماضية، إلى أن مكافأتهم موجهة بمقر الهيئة المصرية العامة للكتاب.

للمستثيرة التي تصارب في كل مكان خاصة في الضواحي والأرياف لتصد الزحف الظلامي الأسود الذي يتهددنا جميعا لأنه لا يريد للوطن إلا أن يبقى مظلوما إلى عصور الانحطاط.

أما (ديوان الأصدقاء)، فإنه يضم مجموعة جديدة من القصائد كالاعتقاد، ونود أن ننبه بقية الأصدقاء إلى أن دورهم في النشر مملووظ حسب أسبقية وصول الرسائل،

لعل أهم الرسائل التي وصلتنا هذا الشهر، هي رسالة (جماعة التفكير الحر) بقرية «أبي النمرس» للرفق بها ببيان الجماعة.

وتكتسب هذه الرسالة أهميتها من تعبيرها عن مناخ عام معاد للفكر الحر ولالإبداع وللمكرة التقدم، أي أنه معاد للحياة ذاتها، ونحن لهذا السبب ننشرها وننشر معها نص البيان، فهذا هو أقل ما يجب عمله تشجيعا للجماعات الحرة

ديوان الأصدقاء

الشاهد

حمدي زيدان - الإسكندرية

كيلا انفرذ بلإلهي -

وكانت تساعدهم الملائكة.

ورأيتهم ينادولني من جهات كثيرة،

وأمرول - ولا أرام.

ورأيتهم،

ينشرون الماء تحت السرير،

ويهافثن يكأني.

ورأيتهم

يحملون أجولة الفضول إلى المسجد،

بكمامات خائفة ..

ورأيتهم
يحصون الأسلحة،
قبل قدومي.

ورأيتهم يقبلون عاطفتي،
ويهدّبونها بالكى،
ويظفونها برعايتهم الحاذقة،
ويحفظونها في ثلاجات معتمة.

ورأيتهم؛
لا يروني.

حب في رمال المدينة

محمد عبد الحميد عامر - طنطا

اتسأل... أين رأيك؟ ومتى؟... كيف؟

٢ - «بحر»
أمواج تتلاعب بالبحارة
تقذفهم تارة....
وتجذبهم تارة
البحر جرى... والقلب برئ... اسمع صفارة

ورأيتهم

يحبون المدرسة،
ويصقلون جرساً يتلوى من السماء،
ويعيثون حثيثي بالغابات الحارة،
والحفوفات - وما يكفي إغفال الوحدة.

ورأيتهم
- طيلة عشرين عاماً -
يقربون قطعة الشيكولاتة،
التي امتحن عليها لمابى -
قطعة شيكولاتة بعرض السموات والأرض.

ورأيتهم يرسقون أقدامهم
- التي تقرا دمي -

١ - صيف

في يوم من أيام الصيف
والبحر يمزج بالزان الحليف
والقلب
يسكنه الخوف
ويقطع السيف
لا أذكر أين تقابلنا في زمن الزيف

اتسامل... أين رايتك يا سارة؟
فى حضن الكرنك... أم فى سقارة؟

٣ - ديار

أجلس وحدى فى بار الأحران
أشرب كأساً من خمر الأشجان
يذهبنى الخوف ويقتلنى الياس
توقظنى كلمات الخادم يسألنى
أين فتاتك ذات الفستان الأبيض
اتعجب؟ هل كنت معى يوماً فى بار الأحران؟

٤ - رمل

فى رمل الإسكندرية
تتهادى أغصان البان على الطرقات

وعيون برية

تصطاد النظرات

اتنهدهن.. يحترق الصدر

اتأوه.. تقتلنى الآهات

اتسامل... هل أنت عروس البحر؟

أم أنت الجنية؟

٥ - دليل

فى يوم ما شاهدتك فى إحدى الطرقات
لا أذكر أنى شاهدتك بالأمس
أم من سنوات؟

لا أدرى... لا أعلم، ضاعت ذاكرتى

ضاعت منى ملهمنى

فى ليل مدينتنا..... فى إحدى الحارات.

بدائية القلب

رافت محمد السنوسى - مطاى

تقول شمسى إلى سدرى

بين نهد ضفيرتها والمنى

هل يمتطق ضحكها الشعر؟

فيقتنعى أنها لغتى

أن ما ثمة الصمت استئذ

والذباب على جمرها أجوية

أيها الشعر

علقت فوق أعمدة الأمس

ذاكرتى

هجأة

باغت الريح شريانها

فاستطابت رجولته

عبرتني بقلبي المعلق

فى جيد بنت

- للموتِ شهيدك المستعارُ -

فقل للفتى

هل تناست ورويك

كفّ الحروبِ على خدّها؟

كى تعيد انشطارك بين «الأنا»

كى تهندس رائحة اللون

بين اخضرار الفؤاد

وجرح المنى

●
من أنت...؟

شعر : أحمد محمود عفيفي - دمياط

يا من

تزود بالمرارة

يا من

تلفح بالأمسى

يا أيها الباغى المعريد

يا أيها الغازى العتيد

كيف...

استبجت لمصميك

الغوص فى المنى

هل تحملُ المرسوم من ملكِ العذاب

وتدعى... حق المصانة؟

قهر عزييمتى

أرجل... بقدك فى الفضاء

فخلف هذا الصمت

تكنن قوتى

رداذ

صاير خطاب - بركة السبع

الريحُ تاتينى...

وتنشر فوق أهدابى

رداذاً من نمامٍ أحببى.

ولئيمون رائحة.. تعبئى،

وتدله مهجتى.. شوقاً إليهم!

فمن الذى طعن القلوب بفنجر،

وأباً منى؟

لتعبر فوقه الهكسوس

والنهر صامت؟

الريخُ تاتينى...

بأسرارِ عن الهكسوس...

تجتاز المداخن،

ثم تزرع فى شطوط النهر

جمجمة.. فجمجمة،

تصير جماجمى جمرأ!

الريخُ تاتينى...

وما زالت تواتينى

وتنشر فوق أهدابى

وإذاً من دماء أحتبى!!

بريد إبداع

السيد / رئيس التحرير

تحية، وبعد

فاستمحيك عذراً لما قد يبدو من عدم تزويق للكلمات: لأن الدم مازال يغلى فى عروق القلم، وتكاد الحسرة تقتله. حسرة يا رفيقى، على مجتمع يعمد دور المكافأة فيه، لضمان هيمنتهم، إلى إغفاده ثقته بنفسه وإيهامه بأن ليس فى الإمكان أبدع مما كان!

لقد كبرنا وكبرت معنا الهموم، حتى صارت عقولنا حبلى بتناقضات بين الواقع والمثال، الهم الشخصى والهم الجماعى: فكانت (أبر النمرس) - قريتنا التى أصبحت مدينة منذ عهد قريب - متنفساً لنا لتقاسم فيه البسمة والدمعة، حتى بلغ السيليل الربى، ووصل التفكير بنا إلى محطته الرئيسية يوم أن قررنا أن تكون لنا رسالة، البعض حين يوزقهم هذا الشعور يهريون به من الزيف إلى التسكع على قهاوى المدن!

ورغم إدراكنا أن محرّمات الريف لا تعدّ ولا تحصى، فقد بدانا «الحفى عند الجذور»، فخرجنا للناس «صوت» أبر النمرس: مجلة بجهود شبابية خالصة لا أبالغ إذا ذكرت لك، أننا كنا نتسول من أجل إصدارها، وكان عدها الأولى نفخة فى الصور، حاولت بعث الناس من سباتهم العميق، فهاجوا علينا وماجوا، وبدلاً من محاسبة النفس اضطهدونا وجرحونا، بل على المناير ككرونا وألبوا علينا الجموع.

وكان موتهم هذا أول إحساس لنا بالغربة، ياه! ما أقسى أن تشعر، وأنت بين أهلك وأصدقائك، بأنك مغترب لا لشئ إلا لأنك تريد لهم أن ينتفضوا على أغلالهم وينقوا أفكارهم من الشوائب التى يستغلها البعض لتحقيق مكانة على حساب عقول ساذجة ألفت الراحة والضمول!!!

تقبلنا إهاناتهم ورياءاتهم، فزادتنا إصراراً وتمحياً وإيماناً بالرسالة، وحتى لا تتزعزع ثقة بعضنا بنفسه حركنا تكليهم إلى تفكير، وأطلقنا على أنفسنا «جماعة التفكير الحر»، تعلم أن الجماعات قد أصبحت «على قفا من يشيل»

وأن البعض سيتهكم منا، ولكننا شككناها تنويرية ضد إرهاب الخطاب الديني المهيمن في الأرياف، والذي تتوفر له المادة الخام من العقول المطاوعة فيضطرها كيفما يشاء معتمداً على منزلة توّازره فيها قوى التخلف والإخلاف.

وقررنا أن نطرح الأرقام أفكاراً تهزّ مسلماتهم التي عفا عليها الزمن، فكان البيان الأول مناقشة لظاهرة برعوا في استغلالها دون رقيب أو عتيد، وهي ظاهرة: اللبس والربط والعلاج بالقرآن مع ما انتشر في ظلها من خزعبلات وخيالات تستند إلى مبدأ الإيمان بالغيب.

واقامت قيامتهم مرة أخرى، وحتى الآن لم تهدأ. وصار إبليس اللعين أحب إليهم منا، والمالبر والجموع باعتزالنا، فصرنا وحدنا لا صديق لنا سوى الإصرار والتحصن فأين أنتم؟ وأين كتاب المدينة من التعبير عن همومنا؟ أذكرنا عزاءً لشباب الريف والأقاليم

(جماعة التفكير الحر)

سميع بن يونس

بيسان

خلف ستار الدين، تنتشر في مدينتنا - إبي النمرس - ظاهرة برع مستفلوها، من ذوي العقول الصغرى؛ لضعف تسلطهم وغيمة فكرهم الواحدى، في إقناع البسطاء من أهلينا بتسليم القيادة لمبقراتهم الفذة والاعبيهم التي تعود بنا إلى عصور طالما أضاعت من عمر نهضتنا قروناً هباء، فيما يسمى «باللبس»، «والربط»، «والعلاج بالقرآن».

ونحن - بدورنا - لا ننكر قيمة النص القرآني، كخطاب موجه من الله للبشر، فيه سعادتهم ورفقهم، ولكننا في الوقت ذاته لا نرضى له أبداً أن يتحول إلى (شئ) يتلاعب ببركته بعض الشيوخ حين ينصبون من أنفسهم أطباء وعلماء نفس يجوبون به المنازل بحثاً عن مكانة تقديسية ما انفكوا يتوقنون إليها، وما أعجب تفسيراتهم الجنية للمشكلات النفسية وما يوهمون الناس به!

كما لا ننكر الهموم العديدة التي يعانيها مجتمعنا، حتى في المستوى الأدنى من العيش الكريم، وهذه الهموم التي تتسع يوماً بعد يوم بين غنى يزداد وفتقر يزداد إقصاء في فقره... ولكن، هل الحل إلقاء العقول وإيداعها في ظلمات من الجهل عند من يفترض فيهم أن يكونوا لسان الرضا والثورة على أوضاعنا المتردية؟ كنا - ومازلنا - نظن أن النصارسة - ونحن منهم - يرفضون هذه الخزعبلات، وأنهم سوف يجونها، ويظهرون منها بيوتهم، ويحكمون العقل والعلم في أمورهم.

ولمكتنا فيهم، لا يفرقنا أن نعتب على بعض إخواننا المثقفين والمتعلمين في تضالهم إزاء هذه الأتكال المتخلفة، ندعهم إلى مجابهة هؤلاء المتأجرين بالدين، المانحين أنفسهم حق التفويض الإلهي في مصالح العباد والبلاء، والذين نعلم - بكل جرأة وشجاعة - لهم ولن يساندوهم؛ (إننا مصرّون على أداء رسالتنا في التنوير مهما كلفنا ذلك).

(جماعة التفكير الحر)

أبو النمرس

جائزة السيدة / سوزان مبارك

لأدب ورسم كتب الأطفال لعام ١٩٩٤

مجالات الجائزة

أولاً : جائزة احسن كتاب للأطفال صدر في مصر عام ١٩٩٤ وذلك من ناحية التأليف والرسم والإخراج اللغوي والطباعة (جميع الناشرين المصريين مدعوين للاشتراك في المسابقة بإرسال الكتب التي يرسمونها للفوز بهذه الجائزة الكبرى إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال .
ثانياً : جوائز السيدة / سوزان مبارك للكتاب ورسم كتب الأطفال من الشباب
(١) في مجال أدب الأطفال :

- مفامرة في سيناء أو الرادى الجديد أو بحيرة ناصر (للمسن من ٩ - ١٥)
- كتاب تلوين يحتوي على مشاهد من أهم آثار مصر أو مناظرها الطبيعية أو العادات والتقاليد الشعبية (للمسن ما قبل المدرسة)
- (ب) في مجال رسوم كتب الأطفال :
- كتاب مجسم يحتوي على شكل بسيط من البيئة وقصة بسيطة مناسبة للشكل المجسم (للمسن ما قبل المدرسة)
- يمكن للمتنافسين من الرسامين أن يتقدم في أوائل سبتمبر إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال بالروضة لاستلام النصوص الأدبية الفائزة والاشتراك في مسابقة رسم النصوص الفائزة.

الشروط بالنسبة لمؤلفي كتب الأطفال

- ١ - يشترط أن يكون العمل المقدم للاشتراك في المسابقة لم يسبق نشره بأي صورة من صور النشر المكتوبة أو المسموعة أو المرئية.
- ٢ - تقدم الأعمال المشاركة من ثلاث نسخ مكتوبة علي الآلة الكاتبة إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب ١٥ ميدان للمالك - بالروضة وذلك في موعد أقصاه أول سبتمبر ١٩٩٤
- ٣ - يتم منح جائزتين في فروع من فروع المسابقة .

الجوائز

التأليف	الرسم
الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه	الجائزة الأولى ١٥٠٠ جنيه
الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه	الجائزة الثانية ٧٥٠ جنيه
الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه	الجائزة الثالثة ٥٠٠ جنيه

وسوف توزع الجوائز في معرض القاهرة الدولي لكتب الأطفال الصادر في ٢٤ نوفمبر ١٩٩٤



لوحة للفنان السوري باسم نحدوح ١٩٩٤

اتجه الفنان في أعماله إلى ذاته وأخذ من العالم المتحرك حوله هذه الأشكال التي لا تترجم إلى كلمات بل إلى ألوان وخطوط تحدد الشكل برؤية جديدة لا تراها تامة التحديد بل تراها تتبدل وتتحول مع اللون الذي يلعب دوراً هاماً وأساسياً من خلال رؤية تعبيرية غير تسجيلية تقدم لنا (واقعية جديدة) يجسدها الفنان بأسلوب خاص متميز.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

المحافل



مقالات:

شعر الجسد

لطفى عبد البديع

استراتيجية جديدة للأدب المقارن

منى أبو سنة

الرواية الجديدة

ب. س. جونسون

الأرابيسك الشعري

صلاح نطل

فصل من رواية جديدة إدوار الخراط

قصائد:

محمد إبراهيم أبو سنة • حلمي سالم • عبد المنعم رمضان

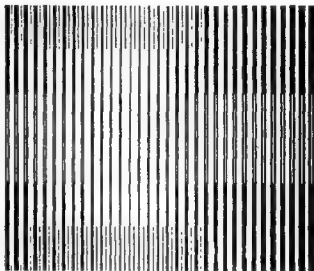
قصص:

نعيم عطية • عبد الوهاب الأسواني • نؤاد قنديل

المذاع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير
أحمد عبد المعطي حجازي
نائب رئيس التحرير
حسن طناسب

المشرف الفني
نجوى نقيب

رئيس مجلس الإدارة
سبيرمرهان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بمحالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يمادل ٦ دولارات ، واسرهكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

للمراسلات والاشتراكات حل العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدرد
الخاص - ص : ب ٦٦٦ - تلفون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المدة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجمع

العدد الثاني عشر • سبتمبر ١٩٩٤م • ربيع أول ١٤١٥هـ

هذا العدد

<p>■ الطن التشكيلي عبد المظفر القصاص لثاثير العرين صلاح ابو ناز</p>	<p>■ الانتاجية : الثقة بين حزم الانتماسي حسن مطلب</p>
<p>■ فصل من رواية : سورات باندة إسماعيل الخراط</p>	<p>■ الدراسات والمقالات : شمع الجسد لطفي عبد البديع</p>
<p>■ المكتبة : السينما المكسيكية الجديدة خالد احمد محمد</p>	<p>نهر استراتيجية جديدة للابل الملائن ملى أبوسنة</p>
<p>■ مكتبة إبداع : المكتبة العربية ميكات الدم، وشهادة جيل عبد الرحمن ابو عوف</p>	<p>الرواية الجديدة د.ب. س. جولسون، ترجمة: احمد عمر شاهين</p>
<p>■ الرسائل : أوليان: جيل لثقة والحقيقة في المجتمع الأمريكي (لندن) مسبري حافظ</p>	<p>الأرابيسك الثمري عند عطفي ممر صلاح فضل</p>
<p>الفرنسيون يمحون إلى برومجهام (باريس) نورا امين</p>	<p>■ الشعر : بكاية إلى أبي فراس الحمداني محمد إبراهيم أبو سنة</p>
<p>فرانسيس بيكون مصور الانعصاب في ذكره الأولى (فينسيا) يحيى حجي</p>	<p>نحت عبد المظفر رمضان</p>
<p>الدلالة والمضمون في تشيد البحر (للسلبي) خليل عودة</p>	<p>يهل سلق للمناع حلمي سالم</p>
<p>■ اصطفاء إبداع : ١٥٤</p>	<p>أبناء السبيل محمد خلف الله</p>

يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة افتتاحية هذا العدد،
لارتباطه ببعض الندوات الفكرية والأمسيات الشعرية
خارج الوطن، في لندن، وبمشرق وأصيلة.

ألفية ابن حزم الأندلسي

لقد أوشك عامنا هذا (١٩٩٤) أن ينصرم، دون أن ينتبه أحد منا إلى أن ألف عام قد مرت على ميلاد مفكر
موسوعي كبير وعالم فذ أصيل، هو «ابن حزم الأندلسي»، المولود عام ٩٩٤ ميلادية، والذي شهد أخلاقه له بهذا
الاعتراف الدال: «كل العلماء عيال على ابن حزم».

ويبدو أن الصدفة وجدها هي التي جعلتنا نتذكر مفكرين وكتّابا على امتداد تراثنا القريب والبعيد، فنحتفل
بهم، في حين ننسى آخرين قد لا يقلون عنهم قيمة وتأثيرا.

لقد احتفلنا على مدى العقدين الأخيرين بذكرى ألف عام على وفاة الفارابي (توفي عام ٩٥٠ ميلادية)، ثم
بذكرى ثمان مائة عام على وفاة السهروردي وابن عربي، وصدرت كتب تحتوي على دراسات متخصصة حول
آثار هؤلاء المفكرين الكبار، وقد احتفلت مجلة (أدب ونقد) منذ شهرين بمرور ألف عام هجري على وفاة أبي
حيان التوحيدي (توفي عام ٤١٤ هجرية)، وليس يصح في هذا السياق أن نمر على ألفية ابن حزم الأندلسي
مرور الكرام.

فألفية ابن حزم لاتقل أهمية عن ذكرى هؤلاء، بل لعلها - من بعض الوجوه - تبرز أجدر بالالتفات إليها، وأحق
باتخاذها فرصة طيبة للحوار مع أفكار هذا العالم الكبير، الذي قد لا يعرف عنه الكثيرون إلا ماورد في كتابه
الشهير المحبب إلى النفوس (طوق الحمامة)؛ بما احتواه من تحليل بديع متعمق لعاطفة الحب.



ابن حزم

غير أن (طوق الحمامة) لا يمثل إلا جانباً واحداً من تراث عريض متنوع تركه لنا ابن حزم، فمن الفقه إلى علم الكلام، ومن تاريخ الأديان إلى الأسساب وعلم الخبير (التاريخ)، ومن المنطق والفلسفة إلى الشعر والأخلاق، بحيث لا نكاد نجد مجالاً معروفاً في ثقافة ذلك العصر إلا وقد كان لابن حزم فيه إسهام متميز.

ويبدو أننا قد اعتدنا الاحتفال بذكرى الوفاة، وكان الاحتفال قد اقتنن عندنا بالتأبين وذكر محاسن الموتي، وهذا بالضبط هو ما فعلناه مع الفارابي وابن عربي والسهوردي والتوحيدي، فهل ننتظر عام ٢٠٦٦ ميلادية حتى نحتفل بذكرى مرور ألف عام على وفاة ابن حزم؟!

إن العالم للتحضر يحتفل الآن بمرور ثلاث مائة عام على ميلاد **ألويس**، فالاحتفال بذكرى الميلاد فرح بالحياة، وتذكير ببهجتها، وتزكية لعالم الأحياء مقابل عالم الموتى؛ فما أحرانا الآن بأن نلتفت إلى إحياء ذكرى ألف عام على ميلاد **ابن حزم**، بدلا من أن ننتظر ذكرى ألف عام على وفاته.

وما أحرانا أيضا بأن نتخلص من ازواجيتنا، فنحن تارة نحسب احتفالنا وفقا للتقويم الميلادي، كما فعلنا مع الفية الفارابي، وأحيانا أخرى بالتقويم الهجري كما فعلنا مع ابن عربي والسهوردي والتحيدى؛ فى حين لم نتعود أن نحى ذكرى المحدثين (**الطهطاوى** - **على مبارك** - **البارودى**... الخ) إلا وفقا للتقويم الميلادى وحده.

وإذا كان التقويم الهجرى يربطنا بالوقائع الدينية المقدسة؛ فلتكن هذه هى وظيفته فقط لكى يبقى التقويم الميلادى سجلا لحياتنا البشرية بما فيها من أحداث وأنشطة ووقائع، حتى لا يكون للعالم كله تقويم يتعامل به الجميع، ولنا وحدنا تقويم منفصل، وحتى لا نجد من يحتفل اليوم بذكرى مفكر كبير وفقا للتقويم الميلادى، لكى يعود بعد عقدين أو ثلاثة من يحتفل بها من جديد وفقا للتقويم الهجرى، وما التقويم الميلادى فى نهاية الأمر إلا صورة معلة من تقويمنا الشمسى القديم، الذى كان المصريين الفراعنة أول من توصل إليه.

على أن ما نقصه بالاحتفال بالفية ميلاد **ابن حزم**، لا يقتصر فقط على التحية ومجرد التذكرة؛ فما أحوطنا اليوم إلى أن ننظر إلى المفكرين الكبار فى تراثنا نظرة نقدية فاحصة، ترى ما أنجزوه فى ضوء ما نحتاج إليه الآن، وتزن ما تركوه منذ قرون خلت، بميزان ما يحيط بنا الآن فى أخريات قرنتا العشرين، مع حساب شروط اللحظة التاريخية وقوانينها.

نحن فى حاجة مثلا إلى أن نمسح (**علم الظاهر**) الذى أخذ به **ابن حزم** فى التعامل مع النص الدينى، بحيث أدى به الأمر إلى الوقوف ضد التأويل بكافة صوره، والتعطيل بكل أشكاله، اكتفاء بالمعنى الحرفى المباشر.

ونحن فى حاجة أيضا إلى امتحان مواقف **ابن حزم** السلبى من القياس والرأى والاستحسان، لصالح التمسك بحرفية النص الدينى، إلى آخر هذه الأفكار التى اكتسب بها **ابن حزم** عدواة المعتزلة وأهل السنة جميعا.

إن الأخذ بظاهر النصوص مازال فعلا فى حياتنا المعاصرة، فهو الشعار الملن لكافة الأصوليات الإسلامية الآن. ولعل فى مناقشة ظاهرية **ابن حزم** ما يعيننا - بالتاكيد - على كشف الفروق الجوهرية بين تجليات الفكرة الواحدة من عصر إلى آخر.

لقد كان المذهب الظاهرى فى الفقه معروفا قبل **ابن حزم**، إذ سبقه إليه فى المشرق داود الظاهرى (توفى عام ٨٨٢ ميلادية)، غير أن **ابن حزم** هو الذى نشر المذهب فى الأندلس وبلاد المغرب التى كانت معقل المالكية، ووصل به إلى تمامه.

ولذا كان **ابن حزم** قد وقف ضد التأويل والتعطيل وسائر أنواع النشاط العقلى الإيجابى، لصالح التقيد بحرفية النص، فإنا لا يجب أن ننسى أنه وقف أيضا ضد التقليد بجميع أنواعه، حتى لو كان تقليدا للصحابه.

أما الدروس التي يمكن أن نستخلصها من سيرة ابن حزم، فهي كثيرة، وهي أيضا باللغة الأعمية في تصوير القوة المثلّي للمفكرين والكتاب من أبناء هذا الزمان.

فقد كان ابن حزم وزيرا وابن وزير، ولكن المنصب - على رفعة - لم يكن ليصرفه عن العلم والبحث، فأثر في النهاية حياة الدراسة على حياة الرئاسة، لترك لنا ثروة من المؤلفات لم يكن ليرتكها لو أنه ظل وزيرا.

وكان ابن حزم يعيش في عصر ساد فيه الجهلاء وغلب الأنعماء، فلم يثل ذلك من إيمانه بفكره ولأن ثقته بأن «الحق لا يصير حقا بكرة مفتقيه، ولا يستحيل باطلا بقلة منتحليه» كما عبر أبو حيان التوحيدي.

بل إننا نجد ابن حزم قد شكر لأهل الجهل أنهم استفروا همته وشحنوا عزمته، كما يبدو من عبارته الدالة: (انتفعت بمحك أهل الجهل منفعة عظيمة، وهي أنه توقد طبعي، واحتدم خاطري، وحى فكري، وتهيج نشاطي، فكان ذلك سببا إلى تواليف عظيمة النفع، ولولا استنارتهم سأكنى، واقتداحهم كامنى، ما أنبعثت تلك التواليف).

ومن مآثر ابن حزم التي لا ينبغي أن نفرض عنها البصر، أنه كان شديدا في الحق فلا تآخذه فيه لومة لائم، ولا يرضى فيه باللين والسياسة، حتى لقد جمع المؤرخون في قرن، بين لسانه وسيف الحجاج بن يوسف.

تحية لذكرى ذلك المفكر الصلد الأصلي، الذي ظل مخلصا لأفكاره في وجه سواد الفقهاء والعلماء من (الملكية)، وبقي صامدا لا يلين ولا يهادن في مواجهة الكثرة الغالبة، حتى لم يجدوا سبيلا لمواجهته غير إحراق كتبه، ولكن حتى هذا أيضا لم يكن يجدي في إيقاف مفكر جبار من نوع ابن حزم، ولم يكن ليثنيه عما هداه إليه عقله.

وإذا كانوا قد تمكنوا من كتبه فأحرقوها، فإنهم ماكانوا ليجنوا سبيلا إلى ما في صدره، على نحو ما قال هو نفسه في شعر له قاله بعد إحراق كتبه:

فإن يحرقوا القرطاس، لا يحرقوا الذي

تضمينه القرطاس، بل هو في صدري

يسير معي حيث استقلت ركائبى

ويخزل إن أزل، ويدفن في قبرى

وإننا لنرجو أن تكون لنا وقته أخرى طويلة مع ابن حزم، نماوره، ونعلم منه، ونأمل تراثه، ونمتحن أفكاره، فهذا هو ما يجب أن يكون عليه الاحتفال بذكرى المفكرين الكبار.

لطفى عبد البديع

يظهر أن ما يقال له شعر الجسد هو آخر صيحة في عالم الشعر، وكما في عالم الشعر عندما من صيحات! فقد كان آخر ما نشرته «إبداع» قصيدتين إحداهما لأحمد عبدالمعطي حجازي والثانية لحسن طلب.

ثم طالعنا جريدة «أخبار الأدب» بقصيدتين أخريين إحداهما لعبد الوهاب البياتي والأخرى لعبد المنعم رمضان.

وبذلك يكتمل المقد وتصل الحلقات بين أجيال من الشعراء يتعاقبون على الجسد في الشعر، جيل الزميل الأول ثم الذين يلونهم، وكأنهم جميعاً يتهاونون قبل ثمره الشهى، ثمرة المر.

ولا يمكن أن يكون ذلك من قبيل الصلابة أو محض الاتفاق، لأن الصلابة لا مكان لها في شريعة الشعر، فالفعل الشعري إرادة، والإرادة تنفي ما عداها من أفعال الإنسان.

وتجربة الإنسان مع جسده، إن صح أن يساق الكلام فيها بضمير الغيبة دون ضمير المتكلم، تجربة أصيلة فريدة تكشف عن ضرب من الوجود الغامض، الذي لا يسوغ معه أن يقال إن الجسد شيء من الأشياء، ولا أن الشعور به من قبيل الفكر المرص، لأنه مغاير لهما وتاريخه من تاريخ الإنسان في نزقه وشهوته، ورضاه وسخطه، وحريته وعجزه، وجوعه وطعامه، وصخبه وسكونه، وحياته ومماته.

فهل بعد ذلك يقال لماذا شعر الجسد؟

ونبدأ بشعر البياتي.

وقصيدة البياتي من الشعر للوزن المكفى، كان الشاعر يقول ما نذا أجبتكم من وادى عبقر، من ديار

شعر الجسد

فلم يبق إلا أن يصلح الكلام على ما
يتنهى أن يصلح عليه قضاة لحق
المعنى، ولذا في قول الشاعر، وهو قلب
القصيد ومفتاحها:
تملكنى وتملكته

فما هو إلا نبى صدق

ما يمكن أن نعول عليه في ذلك، فالشطر
الأول، وهو مأخوذ من ابن عسري،
يرشحه للإبحار في سفن الصوفية،
والثاني مقتبس من القرآن.



عبد الوهاب البياتي

فيذا أضفنا إلى ذلك ما يترامى إليه عنوان القصيدة
وهو «المعراج الأرضي»، مما يلوح في قصة الإسراء
والمعراج من أنهما كانا بالجسد والروح لا بالروح فقط
تفاضت عليه الأجساد والأنبياء والصدق والمعراج كأنها
على ميعاد، لتدل على القصيدة وتضعها في سياقها
الصحيح.

وإنما نستظهر لذلك قوله تعالى، والضمير في الآية
للأنبياء: «وما جعلناهم جسداً لا يأكلون الطعام»، ومعنى
الآية وما جعلناهم ذرى أجساد إلا ليأكلوا الطعام، وذلك
أنهم قالوا ما لهذا الرسول يأكل الطعام؟ فأعلموا أن
الرسول أجمعين يأكلون الطعام وأنهم يموتون، وعن المبرور
وشعيب أن العرب إذا جاءت بين كلامين بتثنيين، كان
الكلام إخباراً، ومعنى الآية إنما جعلناهم جسداً ليأكلوا
الطعام، قالوا: ومثل في الكلام ما سمعت منك، ولا أقبل
منك، معناه إنما سمعت منك لأقبل منك؛ وقاساً على ذلك
نقول ما كان الشاعر جسداً لا يعشق، معناه كان جسداً
ليعشق.

امرئ القيس والناطقة ولبيد بعد
أن جبت الأفاق من موسكو إلى مدريد.

والقصيدة لو أخذنا
في ظاهرها، لما كان وراءها شيء يزيد
على ما تقطر به من نشوة حسية ليس
فيها جديد، ولخرج الكلام إلى ما يشبه
التناقض الذي تكذب فيه أميمة ما
يجعل عليها، لأنها لن تكون أميمة التي
عرفناها في مثل قول النابغة:

كيني لهم يا أميمة ناصبي

وليل أقاسبه بطي الكواكب

تحمل وجودها العريس في اسمها قبل أن تحمله بين
جنبيها، بل تكون أخرى:

تقول أميمة هذا الهوى

لنا في شتاء المنافي رمق

نبيذ وبخيز هو المشتى

إلى جسد جاع حتى استق

فها أنا عارية في الظلام

ونهدى به جائعاً يلتصق

وما هو في عريه ساحر

يفوح معي ضارباً في العمق

أرائني في حضنه وردة

يعانقني قبل أن أحترق

بتقاح صدرى تمر يده

وفي باطنى عينه تاكلق

يداعيني مثل قيثارة

ويحملني نجمة للأفك

فكونى لى البحر والأرضيل

وكونى لى البرق والصاعقة

وماذا يبلغ الهوى من هذا الشتاء ومنافيه تمتد امتداد
الظلام، وقد اكثوى بنارها المتنبى منذ أكثر من ألف عام؟!
أنا فى أمة - تداركها الك -

سُ - غريبُ كصالح في تعود



وقصيدة أحمد عبدالمعطى حجازى من أفق آخر
من أفاق الجسد، ولأول مرة أرى قصيدة كلماتها ترفل
فى ثياب من المرمر، ويتموج وهى ساكنة فى الفناء الذى
يغالب الخلود والخلود الذى يعاند الفناء.

هى اللغة المرمرية التى يريد الشاعر أن ينتزع من
جنباياتها أنفاس الحياة الهاربة ليقيم الوجود من جديد،
وهى دراما الجسد المزيج .. جسد صاحبه وجسد
التمثال.

لقد خيل إلى وأنا أطلع القصيدة أن الكلمات تكاد
تمس أنفاسها وهى تطرد واحدة تلو الأخرى حتى لا
يسمعا أحد.

هى كلمات تقاسم إغراء الكلام لأنها تريد أن تلوذ
بالصمت، وإذا سأل سائل: لماذا قلنا لأنها تريد أن تكون
الكلمة الأولى والأخيرة للزائر الغامض، والزائر الغامض
لا ينبغي أن ينسى بئس شفة، لأنه لو فعل لما كان
غامضا:

لست صاحبةً الجسد

إنه كائنٌ لم تكونيه

حين نخلت هنا فجأة

وجلس على مقعدى

فالكلام لا يستقيم إلا فى أفقه الرمزى، وأمية فيه
فى مطلق الحبيبة كما يقول الصوفية عن ليلى العامرية
فى شعر ابن الفارض، ثم يتحد العاشق والمعشوق
يلتذ الجسد بعذاب الوجود:
وما هو إلا عذاب الوجود.

ويرد على جسدينا انزلق

على باب «دلون» أبصرته

وأبصرنى رية للآلق

وعاهدته أن تطيل العناق

وأن لا نفيق ولا نفترق

وما نحن إثنان فى واحد

وما أنا فى حضنه انزلق

وفى النفس مع ذلك شئ من انزلق وانزلق!

ويكر الرمز على الكلمات فترتجف رجفة الحياة
والموت، فى الجوع والعري والخبز والظلام والوردة التى
تحترق والصدى الذى يريد الحب قبل احتضار الفسق.

ثم يجرى قبل ذلك كله ويحده شقاء المذامى كانه المصير
المحتوم، فهى إذا قالت:

فيا مطر الحب امطر على

وبل جفوتى بضوء للشفق

قال الشاعر:

فقلت لها إن هذا البها.

رايتك فى «أورد» قيثارة

وفى النار مخلوقة خالقة

وفى باب «دلون» عرافة

وسيدة الشهوة الحارقة

زائر غامض

سجاء كالظل متشاحاً يثابك

ثم تجرد لى

وتفرد فى ركته المفرّد

بل أراقصه طيلة الليل حتى يعود معى فى الضمى

مرحراً صاحباً

يتفجر حريّة فى المكان

ويرتج جذلان فى زمن سرمد

وتطامن المادة المرمية من هذا العالم الصاخب،
فتتعقب شهرته وتلمعها من أمانى ضائعة وحدائق
موجفة، وكأنها جميعاً لحظات هاربة يمسك بها الشاعر
فى الكلمات وهو يطالع النحت ويطالع فيه الخلود، ولا
يبقى له بعد ذلك إلا أن يقتحم المسألة البشرية ليتعرف
الحقيقة، إذ يقول للجسد وقد انطلقت جذوته: عدّ كما
كنت، إلا أن ما كان لا يعود، لأن مصير الإنسان الفناء
لا الخلود.



سندمة الجسد هو عنوان قصيدة حسن طلبه
وهسن طلب شاعر وعمر المسالك، سلطه الله على الشعر
وعلى القراء والنقاد، ليشقى به الشعر والنقاد والقراء؛
لكن دون أن يفسقوا عليه بالإعجاب والثنا. وإذا عن لأحد
أن يكتب عن شعره استعمل كلام بأنه من جيل
السيبعينيات، كان فى هذا الوصف ما يفتى عن كل
تعريف، على عابتنا فى أخذ الأمور من أقرب طريق دون
تحقيق وتحقيق؛ وإلا فالسيبعينيات هذه إن كان لها من
دلالة: فهي دليل على الإفلاس الفكرى، لأنه لا يؤخذ منها
إلا أن من تطلق عليهم هم أبناء زمان واحد من سنة كذا
إلى سنة كذا، لا أكثر ولا أقل. ومثل ذلك يقال فى سائر
هذه الأوصاف المشتقة من الزمان الذى يقاس بالشهر
والأعوام، وهو أثر من آثار تاريخ الأدب القديم الذى لم

«ولست صاحبه الجسد» هي أبدة من أرايد هذه
القصيدة، ولقاتل أن يقول: أليست هي صاحبة الجسد
الذى نمت منه التمثال؟ والجواب أننا مع تسليمنا بأن
التمثال تمثالها، إلا أن وجوده لم يعد معلقاً على وجودها،
فالتمثال ينبغي أن يكون وجوده لذاته، وإلا لما صح أن
يعزى إليه الوجود الفنى، وهو وجود مطلق. والقاعدة فى
الفن أن المادة فيه ليست من قبيل الموصّل السلبى، أى أن
المعل الفنى لا يظهر بأن يقاومها ويتقلب عليها؛ بل على
العكس من ذلك هو موصّل إيجابى لمعنى العمل الفنى.
وهذا المعنى إذا كان يشق من شئ فإنما يشق من عالم
الشاعر وكلماته التى يقيم فيها وجوده، فالطفولة التى
يسمىها هى طفولته، والزمان الذى يسبق الذكريات زمانه،
وعريدات الدم الفرح بالصبا عريداته.

وليس هذا من قبيل الإسقاط النفسى الساذج، بل هو
التجربة الوجدية يقتضيه فى كونه الأجساد الصاخبة
للمتوردة: من نمر جائع يصب له قهراً من نبيذ ويشعل له
الموقد، وفارس جامع تتماوج أعرافه فى السراب:

سأبتعه فى السراب

إلى أن أعود به آخر الأمد

لا أرىحه

كيف أمسك بالبرق

كيف أشد على جمرة الروح بالمسد؟!

يعد أحد يأخذ به إلا أبناء لغة الضاد!

والذي يعني مني أن 'أ' حسن طلب لا يحده هذا الوصف، ولا ملة لا يسعره من قريب ولا من بعيد. وقصيدته التي نحن بصدها قصيدة تدير الرمس، فهو شاعر يأخذ بالأبواب، ومن الضيق له أن يقال إن صنعتها كلها تقوم على التلاعب بالألفاظ، فهذا من أثر الخداع والمراوغة وبغيرها مما جرى مجراها، مما أوزنته إياه اللغة الشعرية؟ وهي غناء وشقاء.

ولا معنى لأن يقال عنه ما يقال من اللعب بالألفاظ فهذا اللعب وإن كان لا يخلو منه شعر؛ مقتضاه إذا حكم به على إنسان فخره في الشاعرية. وحسن طلب ليس فقيراً في الشاعرية، بل هو غنى بها؛ ووصيده منها ضخم كما يظهر في هذه القصيدة. وتقول على طريقة القدماء في ذكر الشاعر بالبيت أو البيتين: كيف يوصف بالفقر من يقول: وشمس عريك تحتمى بالغيم؟

كل ما هنالك أن طريقته في التأتى إلى اللغة الشعرية صعبة، خفية، تحتاج إلى تأمل شديد لكشف للعمى. ونبدأ بالجزء الأول من القصيدة:

جمر على كبد

عيناك؟ أم أزلان في أيد؟

شفقتك أم هاتان فاكهتان من زعد؟

وشمس عريك تحتمى بالغيم؟

أم معشوقة قد حوصرت فتحصنت برموز عاشقها

وغلائل الزرد؟

وانت؟

أم الجمال الحر حور نفسه

فانحل حتى حل في جسد؟

وطلك؟

أم خطوط من ظلام الضوء

شدتني بجول ليس من مسد؟

ولا نظن شاعراً قبل حسن طلب ألم بهذه الأشياء لتقاعدة والمتقاربة على هذه الطريقة؛ وإلا فمن جمع بين العينين والأزليين في أيد؟ والعينان من واد والأزل والأبد من واد آخر. فالأزل استمرار الوجود في أزمنة مقبرة غير متناهية في جانب الماضي، كما أن الأبد استمرار الوجود في أزمنة مقبرة غير متناهية في جانب المستقبل. وهل يخفى ما في الجمع بين العينين وهما ما هما في الجسد، إلى الأزل والأبد؟

لقد كان منهما أزل جديد وأبد جديد، وكان من الأبد والأزل عينان جديتان، وإذا كان الأبد والأزل على منا قسماً من اللا تناهى، فكيف تكون العينان إذا ضمتا إليهما؟ أى ماذا يكون من صاحبة الجسد؟ والعكس سائق صحيح.

«شفقتان؟ أم هاتان فاكهتان من زعد؟» الأمر فيهما حين إن كانت «فاكهتان» قد أضيفت إلى الزيد، وهو مما لا تضاف إليه الفاكهة عادة؛ ولكنه أحق بالشفقتين من كل شيء.

ويداك أم هاتان مروحتان أخلاقيتان؟ لم أمتد إلى الوجه في اللوحيتين، ولا في وصفهما بهذا الوصف الغريب!

أما: شمس عريك تحتمى بالغيم/ أم معشوقة قد حوصرت فتحصنت برموز عاشقها وغلائل الزرد؟ فهو مما يصفق له الإيس والجن والملائكة أيضاً. وماذا بقى بعد الشمس التي يضاف إليها عرى المخاطبة وهي (أى الشمس) تحتمى بالغيم، وما يقابل ذلك من جمال كوني؟

وتأمل بعد ذلك «انت» الذي لا يضم إليها إلا ما هو

وحسن طلب شاعر، ومفلسف شاعر، دون أن يدخل أحدهما الضمير على الآخر، وقد أشار في أحد مقاطع هذه القصيدة إلى المحاكاة عند اليونان، فلم يفقد الشعر شيئاً من نضارته:

وأنا من تألفها

ثم خلى لإنزيمه يتسلى بعزف على الجمر منفرد

فاتى بقصير فريد

وغنى بلحن على خاطر الفيلسوفين لم ير

قال حكيم إن الفن محاكاة، وحكيم قال:

محاكاة محاكاة

لكن الفنان استرسل في الترتيل

خدش الجسد الهى الناعم بالإنزيم

قال : الشور لمن قدح الوتر

وإن كان النور لمن حمل المشكاة

والمراد بالفيلسوفين افلاطون وأرسطو، الأول يقول بمحاكاة لمحاكاة المثل، والثاني محاكاة بمعنى التمثيل، تجمع إلى دلالتها الجمالية بياناً للظاهرة اللغوية في الأدب. لكن الفنان جمع بين قول هذا وقول ذاك، حين استرسل في الترتيل بعزف على الجمر منفرد، ثم وقعت عينه من التمثال على صوريته:

فاعاد الكرة

حاول أن يتكرّر للأصل

وحين تعب

لقى بقناع الطفل وقال: الفن لعب

هى صاحبة الجسد

إنها الآن مفردة

جدير بها فالنثى يرمى إلى «أنت» هو الجمال الحر الذى كان لابد له حتى يحل فى الجسد، يعنى يساوقه، أن يحور نفسه وينحل. وهل يُضم إلى النحل إلا خطوط من ظلام الضوء تشد الشاعر بهيل ليس من مسد؟ وهو الجبل الضد لجبل جمالة الحطب امرأة أبى لهب.

وبهذا ينتهى هذا المقطع الذى بدأه بـ «جمر على كبد» وكأنه سؤال كبير أجوبته كانت كونية.

والمقطع الثانى، وهو دون هذا المقطع فى الشاعرية، يفتحته بسطرين فيهما ذكر لما يقبح ذكره. وليس حسن طلب فى حاجة إليه للتليل على شاعريته. وأو كان ذكر الأعضاء التناسلية من الشاعرية لهان الخطب؛ وكتب الجنس قديماً وحديثاً تملأ المزابل.

ويستوقفنا فى هذا المقطع قوله:

هى صاحبة الجسد

وهى صاحبها

ليس يعرفه أحد غيرها

لا ولم يرها وهى تدهن أعضائها

برماد الأساطير من أحد

فإذا كان يقال «هى صاحبة الجسد»، فالجديد أن يقال «هو صاحبها»، أى الجسد صاحبها، كأنها تعزى إلى الجسد على معنى أنها تُعرف به، لا الجسد يعزى إليها ويعرف بها على ما يقتضيه أصل الكلام، وبهذا يعظم وجود الجسد ويتعالى لأنه اكتسب زيادة فى الوجود، وفى هذا السياق أيضاً قوله: «ولم يرها وهى تدهن أعضائها برماد الأساطير من أحد»، ورماد الأساطير إضافة فريدة تتجاوز المعقول المحدود فى الزمان.

ثم يقيم القصيدة على كلمة وما يقابلها، والكلمة انسدل
أو انسدت كأنها بوق النذير بما هو واقع، مما يدخل عند
صاحب القصيدة في عداد ما يستنكر، ويحضنه من
الطعام كالآكل على الطريقة الأمريكية (الهمبورجر
والهوت دوج ولحم البيض)، ومنه الأحداث السياسية
(ترمز إليها غزاة)، ومنه مآسى المجتمع (الأطفال الجوف
على الأرصفة) وقبل ذلك انسدل الجسد الذكر ثم انسدل
الجسد الأنثى؛ ولا شيء غير ذلك.

هذا إلى أشياء أخرى لا يحصىها العد من جرائم
السلل وصياريه يتبعهم بصاصون، ولحية ماركس سقطت
عنها الصبغة في حياة السين، وجثث وزرانب وإفلات
ودوريات الشرطة وخراطيم المياه، والدولار والحشرات
والنمل والصراصير والبعض والبراغيث، وجراد وقمل
وأوبئة، وأخيراً الكون.

ومعنى الصرخة كما يقول في القصيدة:

فلا تنتظروا للروح على أعتاب منازلكم

ويكررها ثلاث مرات، تسقط في كل مرة منها كلمة أو
كلمات، كل الصوت يتلاشى في الفضاء.

تترىص بالمفرد

فإذا ظفرت بالذي تشتتمى انكرته

فلم يبق مما يدل عليه

سوى رغبة غب كل وصال

وإغضاء عينين شاكرتين ...

وتحديق اللغة بصاحبة الجسد، فتقتنصها عند باب
المدينة، قبل أن تتحول من كتلة في المكان إلى شعلة في
الزمان، تضيء ثم تخبو.

ويعود السؤال مرة أخرى سؤالاً بالجرم على الكبد:

كيف التقينا يوماً وعد

وجمنا اثنين في أحد؟

ثم افترقنا دون أن نضلي بما يستتقد الأحلام

من اشراكها

أو يحفظ الذكرى من البند؟



وقصيدة عبد المنعم ومضمان يدل عنوانها عليها،
فعنوانها: نشيد اليوم العمياء، يستهلها بالقارة مرتين،





بكائية إلى أبي فراس الحمداني

حَلَبُ على مرمى سحابة

نثرت ضفائرها ..

.. ولستق دمعها يشكو الصبابة

مالئت بنا شمس الغروب ..

.. إلى الكتابة

وأنا وأنت .. أبا فراس

نفتحى للريح ..

لا شمس الملوك تضئ

ما يعتادنا من ليلنا الوثنى ..

لا قمر الكتابة

يهمى بسوسنة

فيلهبنا

وتطلع في فضاء القلب

أزهار الغرابة

لا تنكشف للغد ..

.. أنت محاصر ..

ما بين بحر الروح والمنفى

وتلك نبوة العراف

تلمع في سيوف

ذوى القرابة

من أين يا زين الشباب أتيت؟

من رحم القصائد والمكائد

والشدائد

والرعود ؟

من أين تطلع أيها القمر الشامى

المكيل بالأتقارب

والمصائب والقيود ؟

قلبي عليك وأنت تعبر للحدود

جرها تطاول

ألف عام

جرحاً من الخذلان

والدمع الكذوب

ومن أياطيل

الكلام

جرحا بحجم المجد

حجم الحب

فى قلب الشأم

ها أنت تبحر فى مياه القلب

تبصر فى مرايا

الوقت أو هام الفلام

يمضى على وقع السيوف

إلى حمى أم

تأول فى الظلام

تبكى رحيل

أحبة

بيد الأحيه

ما زلت ترجف كلما هزتك

أيام الغرام

وأبوك مقتول

بسيوف بنى أبيه

وأنت ما بين السهام

تعطى لفوضى الأرض
بعض نظامها
وتقيم حكمك في النظام
تبني مدينتك الجميلة
بين اضلاع القصائد
ماكنت تحلم بالعروش،
أو الضياع أو الموائد
دع زمرة الشعراء
فوق أرائك الذل
المنافق
ينشدون ويأخذون
ويكذبون ويفخرون
وأنت شاهد
يتجمعون على الطعام
وأنت واحد
تمضى إلى الروم الذين
تريصوا
تمضى لما لا عيب فيه
أيا فراس
تبتغى «مجد العرب»

ما من سبب
يدعوك أن تحنى جبينك
والخطوب ثقيلة
وسواك يقترح الهرب
ووقفت للموت المؤكد
أنت «ند» كالحياة له
إذا لاح الخطر
شدوا وثائقك
مرحباً بالأسير
أو بالموت
يركع تحت أخمصك الظفر
حلب على مرمى سحابة
وهواك متسع لهذه الأرض
والأحلام غابة
ماكى بأسرار الغيوب
وليلنا متناقل
وينو العشيرة
يسفكون دماهم
وعلى لدى «أم مصابه»
سرب من الغريان

ينعق
فوق تاريخ مهان
أمم يسابقها الزمان
فلا تبالى
تتطوى خلف الزمان
تلهو إذا حمى الوطيسُ
وحيثما اشتد الرهان
فتكت بانفسها القبايل
وانتحت تيكى حظوظ حروبها
فى ظل أرداف القيان
سرب من الغريان
ينعق فوق تاريخ
مهان
أمم تساق إلى مصانرها
يسابقها الزمان
فتتطوى.
حتى لينكرها الزمان

هم صخب من حولك



لم أت تأكيداً لحقائق، ولا اجتزاراً لأحداث . حسناً، حدث في وظيفتي، ذات يوم اختلال . لا أنكر ذلك، في لحظة صاعقة انفك إسرائي . ماعدت مجرد استعمال نفعي لخامة.



تقرن اسمك على الدوام بى، تتشرف بنسبتي إليك. مضيت تطوف المحافل معلناً تبعيتى لك. لكنك، تعرف، أو يجب أن تعرف، أنني لا أرتضى الانتماء، ولا إليك أنت أيضاً، يامن اخترتك من بين الأصدقاء جميعاً، لكى اتوسد رحمك، ويلانيس أولد.

قدر لى، عبر مشاق كبيرة، أن أحقق ذاتى. مضيت عبر الأزمان ، دون أن أستمذ وجودى من مجرد مهارة صانعى. تجاوزت الملابس التى أحاطت تحضيرى . وماعاد لتاريخ إبداعى، ولا لاسمك، يامن جعلتني في لحظة من اللحظات أمراً ممكناً، أهمية تذكر .

تريد أن تعرف المزيد عنى؟ فليكن، سابوح لك بما لم أبح به لغيرك، ولكن لولم تستوعب الأمر فلا تمض تسال أسئلة ليس لها إجابة عندى .

أنا لا أجد في النهاية إثباتاً أو إيضاحاً. لست إرضاءً ليقين، ولا إلقاء لضوء.

سوف أنتشلك فحسب . حسناً، سمنى إذن إن شئت جوهرة، ملاذاً، تحفة .. مخلصاً.

لكنك ستشعر إزائي بالضالة والانتفاء أيضاً، فكما أنني الوجه الآخر للممكن، أومئ إلى منطقة لا يكون فيها عدم الممكن هذا، ضياعاً حتماً.

أي منطقة هذه التي أحدها عنها؟ حسناً، لا تتسرع. دعني أشرح لك، وهو مالم أفعله من قبل مع غيرك، وربما أيضاً لن أفعله مع أحد من بعدك هل رأيت في منامك برقاً وامضاً؟ هل رأيت في لياليك سطوعاً متفرداً في أغوار الظلمة؟ هل رأيت سلماً تنزل عليه الملائكة من السماء وتصعد؟ كلا؟ لم تر؟ حسناً، فلتقنع الآن بما أقول، واعرف أن ثمة مثل هذه اللحظات. وأن مثل هذا السطوع وجوداً. ربما لم تكن من قبل تعرف ذلك، ولا كاد بإمكانك أن تعرف، كنت متلأشياً تحت ركامات، أما الآن ، فقم ، أنت تبصر.



أنا نعمة، ضوء استحبال لونا، حيز تجسم. أنا وهم من ذات الطينة التي تستخدم في تشييد التماثيل ووصف الأزقة على السواء، لكنني لست مجرد طينة في شيء ليس في غيري . هم مجرد استخدام، أما أنا ففي ذات الوقت الذي أظل في الطينة منغلقة اكتسب شيئاً ليس فيهم. أنا إضافة.

أنا أوجه، وأشع، وأقود، وأجذب.

أنا أشدو.

عليك الآن، أن تبذل جهداً لا ستنباط هذا الشدو

من أين يأتي هذا الشدو؟

تسأل؟

عليك كي تفهمنى أن تقبل على بوعى جديد. عليك على الدوام أن تكشف فى أبعاداً جديدة، ربما ما كانت قد دارت بخلد صانعى ذاته. وما الجدوى الآن من ذكره؟ إني انفصلت عن صانعى - أهو أنت؟ - ومضيت موزلة فى طريقى . أريد، كما ولدت فى أعماق صانعى من قبل، أن أولد من جديد، فى أعماقك أنت.

أتعرف إذن، ما الذى جعلنى أتى من بعيد، عبر الظلمات والخرائب إليك؟

لا تعد إلى إنكار المكنون، فليس الجوهرى الطين ولا هو الحجر فى أعماق الإشعاع، وجذب، ونفض. هناك عنصر كامن لا يُحْدُ .

ابحث إذن عن الامتداد اللامتناهى، بغير قيد من مكان أو حاضر . نقب لآعن الطين والحجر، بل عن العماثر التى تشدو . فهذا الشدو إنما من الأعماق ينبع . ومبارك من يمضى يسير الأغوار، حتى يفد إلى أسماعه فى الصمت، شدى الينبوع.

هناك فى الأعماق أنا. فلست من هذه الأشياء التى تصنعها الآلات، وتتجهها المصانع كل يوم لست أنا منهم

هم صمغ من حولك، وأنا أشدو. أقص عنك ذلك الصمغ. وأبحث فى الأعماق عنى، أنا الصمت .



إن مصطلح «الأدب المقارن» يعنى أن المقارنة هى وسيلة دراسة الأدب، ومن ثم يصبح الوسط (المقارنة) هو الرسالة (دراسة الأدب المقارن) على حد القول المشهور لـ «مارشال مكلوهان»، وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن عزل الوسط عن الرسالة مستبعد من دراسة الأدب المقارن. ولهذا فإن تعريف «الأدب المقارن» هو فى الوقت نفسه تعريف «للمقارنة». ويعرف قاموس أكسفورد المقارنة بأنها التماثل والتشابه، ومن ثم فإن الفعل «يقارن» يعنى «يمائل» أى يكشف عن نقط الاتفاق ويسهم فى إجراء الحوار. ويخلص من ذلك إلى أن المقارنة تركز على التماثل أكثر مما تركز على اللا تماثل، وإلى أن منهج المقارنة منهج علمى ويتطلب الحوار الذى يعنى تبادل الآراء. والرائى التقليدى يقول إن الأدب المقارن متميز عن «الأدب العام» الذى يعنى دراسة الأدب بغض النظر عن الحدود اللغوية الفاصلة.

نحو استراتيجية جديدة للأدب المقارن

ومنذ تحدث جوتة عن «الأدب المالى»، لم يتوقف سيل الألفاظ الفخفاضة المتشابكة والتي تضيف بعدا كوكبيا إلى دراسة الأدب من وجهة نظر مقارنة. ومع ذلك فالكوكبية كانت محدودة بالثقافة الأوروبية، وعلى الأخص ثقافة أوربا الغربية، ومن بينها الأدب الروسى من حيث أن أصوله أوروبية، وذلك من أجل الكشف عن الوحدة الثقافية التى على أساسها تقوم دراسة الآداب الأوروبية القومية المتباينة.

ومفهوم جوتة عن الأدب العالمى ينطوى على توجيه الانتباه إلى وجود موروثات غير الموروث القومى، والانفتاح على الأعمال المكتوبة بلغات أخرى غير اللغة القومية. ولهذا فإن جوتة قد حاول أن يقترب من الأدب فى الشرق (الفارسى والعربى والهندي والصينى). وفى كتابه «الدوران الشرقى لصاحبه الغربى» حاول جوتة

تميز أنطولوجي وإيستيمولوجي بين «الشرق» والغرب.

ومن النقد الغربيين، رفض رينيه ويليك هذه النمطية لأنها أسلوب مروج في تناول الأدب المقارن، ولا علاقة لها بالأدب المقارن، لأنها لا تتشغل إلا بنقاط الاقتراق، حيث أوربا هي النمط الأرقى وحيث يتم حذف نقاط التماثل.

السؤال إذن: كيف نمارس المقارنة في مجال الأدب المقارن؟

إن الأدب المقارن ينشغل بمستويات من الأبحاث: المستوى السيميولوجي والمستوى التاريخي. هذا بالإضافة إلى المستوى الأدبي والأسلوبي الذي عبر عنه بقوة رينيه ويليك. ومع ذلك فهذه المستويات ليست كافية في مجال الدراسات المقارنة، لأنها تدفع إلى بيان الفارق - وليس التماثل - بين الأعمال الفنية وبين الثقافات. فالاستشراق دليل ساطع على أن الحضارة قد انقسمت إلى ثقافات معادية لبعضها البعض. وتدعم هذه التهمة مبرود إلى التركيز على خصوصية كل ثقافة، وذلك بالإشارة إلى تباينات قومية. وهكذا تضمحل المقارنة.

والسؤال إذن: إلى أي مدى يمكن لهذه التهمة الثانية للثقافات والأدب التي يستند إليها المستشرقون في التفريق بين الغرب والشرق؟ أو بعبارة أخرى، إلى أي مدى يحقق الأدب المقارن الوظيفة المنشود بها؟ ويمكن صياغة السؤال على هذا النحو: هل من الممكن إقامة حوار حقيقي بين عوالم منفصلة: الشرق والغرب، وأنا والآخرون؟

الجواب بالنسب. وإذا أردنا إزالة هذا السلب فعلى أن نعود إلى جذور القسمة الثانية لنرى ما إذا كانت جوهرية أم هرضية؟ بيد أن هذا السؤال يسبقه سؤال

إثراء الأدب الألماني مستعينا في ذلك بالأدب والثقافات غير الأوربية.

ومع ذلك فقد وجه إدوارد سعيد هجوما عميقا لمفهوم جوته عن كركية الأدب الماني، إذ أنه لم يَزَل في أعمال جوته سوى الاستشراق الألماني الذي لم يتم إلا بتطوير التقنيات التي طبقت على النصوص والأساطير واللغات التي كان قد تم جمعها بصرفيتها من قبل المستعمرين الإنجليز والفرنسيين.

وقد أسهم المستشرقون الألمان مع المستشرقين الأنجلو فرنسيين والأمريكان في الهيمنة الثقافية على الشرق، في إطار الثقافة الغربية. يرى إدوارد سعيد أن القسمة الثانية للحضارة إلى عالمين في الشرق والغرب، قد أفضت إلى عداة متبادل بين ما يطلق عليه الـ «نحن» (الغربيون) والـ «هم» (الشرقيون) على حد تعبيره. وعلى إيهان يمكن القول إن هذه القسمة قد بزغت من الركيزة الأوربية التي هي الأساس الثقافي للاستعمار والإمبريالية. وقد كانت هذه الركيزة هي الإيديولوجيا التي تولدت عنها الحروب الصليبية ضد الإمبراطورية العثمانية وثقافتها، أي الإسلام واللغة العربية والأدب العربي. وفي القرن السابع تحولت باريس وسوريا ومصر وتركيا وشمال أفريقيا إلى أراضٍ عربية، ومن ثم أصبحت تنتمي إلى المسلمين. وفي القرنين الثامن والتاسع انتصر العرب على إسبانيا وصقلية وأجزاء من فرنسا، وفي القرن الثالث عشر حكم الإسلام الهند واندونيسيا والصين.

ويرى إدوارد سعيد أن الاستشراق قد رسم صورة نمطية للعرب نابعة من تزييف متعمد للواقع، ومستندة إلى معلومات أكاديمية لا علاقة لها بالواقع. ذلك أن الاستشراق، في رأي سعيد، أسلوب تفكير يستند إلى

هو: هل العلاقة بين الثقافة الأوروبية والثقافة العربية علاقة عداوة ومواجهة على حد ما تذهب نظرية الاستشراق عند إدوارد سعيد ؟ وإذا لم يكن ذلك كذلك فما هي طبيعة هذه العلاقة؟

إذا عدنا إلى ما يسمى بـ «العصر الذهبي» للحضارة الإنسانية في الفترة من القرن الحادي عشر إلى القرن الثالث عشر، وجدنا أن الاحتكاك بين الفلسفة العربية والفلسفة الأوروبية والعلم الأوربي قد دلل على أن العلماء والفلاسفة العرب كان في مقدورهم تمثل الثقافة اليونانية ثم تخصيب الحضارة الأوروبية، بمعنى أنهم كانوا من العوامل الهامة في إحداث التطور الصيني.

إن فلاسفة العرب من أمثال الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد، وعلمائهم من أمثال الرازي قد أعادوا تأويل الأفكار والمكتشفات الخاصة بالفلاسفة والعلماء اليونان، وذلك بإدخال هذه الأفكار والمكتشفات في الثقافة العربية وفي الدين الإسلامي. ولم يخطر ببال العلماء العرب أو الأوروبيين، شعار «المركزية الأوروبية» أو «المركزية العربية».

وكما هو جدير بالتنويه، في هذا المقام، أن شة حواراً مبكراً قد جرى بين العرب والأوروبيين، وأغنى به ما تم بين الفيلسوف الإسلامي ابن رشد وبين الفلاسفة الأوروبيين. ومعنى ذلك أن ابن رشد لم يكن مجرد شارح لأرسطو لأن أفكاره مبدئية للأفكار أرسطو. وفي المؤتمر الدولي الإسلامي الأول الذي انعقد في القاهرة عام ١٩٧٩ تقدم مراد وهيب (منظم المؤتمر) بمبحث عنوانه «مفارقة ابن رشد» عرض فيه لنظرية الحقيقتين عند ابن رشد، أو التمايز بين الحقيقة اللاهوتية والحقيقة الفلسفية التي تبتتها الرشدية الإيطالية في عصر النهضة، والتي كانت من أهم العوامل في بزوغ التنوير الأوربي.

وقد واجهت هذه المدرسة مقاومة شرسة، وعلى الأخص في الجامعات الأوروبية. فقد نشر البرت الأكبر كتاباً بعنوان «وحدة العقل ضد الرشديين» وحرر توما الأكويني كتاباً بعنوان «ضد الرشدية». وفي عام ١٢٥٦ اتهمت الرشدية بالهرطقة. وفي عام ١٢٧٠ حرم أسقف باريس اثنتين تلاميذه خمس عشرة نظرية منها ثلاث عشرة مستوحاة من ابن رشد، ومن بينها وحدة العقل الفعال ونفي خلود الروح ونفي العناية الإلهية. سواء ما يتعلق منها بالأفراد أو الأفعال الإنسانية. وما هو جدير بالتنويه أن هذا الحرمان لم يكن موجهاً ضد الأفراد، بل ضد حركة فلسفية. ويؤيى مراد وهيب أن هذه الحركة كانت تمهيد الطريق إلى العلمانية، مستندة في ذلك إلى الحضارة الإسلامية المتمثلة في فلسفة ابن رشد. ذلك أن فريدريك الثاني (١١٥٢ - ١١٩٠) عندما أراد إضعاف سلطة الكنيسة في شئون الإمبراطورية، وجد في أفكار ابن رشد أساساً لفصل السلطة الزمانية عن السلطة الروحية، أي أساساً لبناء دولة علمانية. والمفارقة هنا أنه بينما كان فريدريك الثاني يستعين بفلسفة ابن رشد، كان العالم الإسلامي يحكم على ابن رشد بالكفر والزندقة ويحرق كتبه، وينفي إلى بلدته. وهذا هو حال ابن رشد إلى يومنا هذا. أما أوروبا فقد كان في إمكانها إعادة اكتشاف جذور ثقافتها، أي الثقافة اليونانية، ومن ثم تأسيس الحضارة المدنية وكل ذلك تم بفضل فلسفة ابن رشد.

وإذا كان ابن رشد مسئولاً، جزئياً، عن تأسيس حركتين في الحضارة الأوروبية وهما الإصلاح الديني والتنوير، فإن إدانة ابن رشد في العالم العربي تعنى في الوقت نفسه إدانة هاتين الحركتين. وكان الإصلاح الديني في عصر النهضة يركز على تحرير العقل من السلطة الدينية، ويستعين بالهرمنيوطيقا لإجراء فحص

الفجوة الشاسعة بين مستويين حضاريين، أي بين المستوى الصناعي ذي الجُهد الطماني والمستوى الريفي اللامعاني. وقد أضحت هذه الفجوة إلى بزوغ تيار «لا غربي ولا شرقي» ينشد طريقاً جديداً هو الطريق الثالث المميز ثقافياً. بيد أن هذا التيار ناف لمنظور المقارنة الذي يستلزم أساساً حضارياً مشتركاً. وأفضل وسيلة لبيان هذه الفجوة الحضارية تكمن في مجالين من مجالات الأدب المقارن، وهما الترجمة والنظرية الأدبية.

أولاً، في مجال الترجمة الأدبية في أوروبا، ثمة مصدران متميزان: المصدر الأول يكمن في محاولة ترجمة الإتيك، حيث يصبح المترجم هو الوسيط بين الوعي وبين مواطنيه العاجزين عن فهم النص الديني باللغة اللاتينية، وتشهد على ذلك رسالة لوفير عن الترجمة التي تبين صعوبة ترجمة حقيقة كلمة الرب ترجمة حرفية. وقد أضحت هذه التجربة إلى نشره الهرميفيلقا التي هي عبارة عن تأويل النصوص الدينية وذلك برهما إلى جذورها الثقافية. أما المصدر الثاني فيكمن في ترجمة أعمال الأقدمين وعلى الأخص ترجمة جذور الثقافة الأوروبية أي اليونانية والرومانية، وذلك بهدف تكيف النصوص الكلاسيكية بما يتفق ومتطلبات عصر النهضة من المكتشفات العلمية والمنهج العلمي التجريبي.

وإذا توجهنا إلى الثقافة العربية، فإننا نواجه بموقف متباين للغاية. فرفاعة الطهطاوي هو مؤسس مدرسة الترجمة في العصر الحديث. وكان محمد علي قد أرسله إلى فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر. وفي أثناء إقامته في فرنسا مع البعثة التعليمية، ترجم الطهطاوي شتراً من أعمال فلاسفة التنوير في فرنسا مثل فولتير وروسو ومونتسكيو وديكرو، ولكنه حذر قراء العربية من مطالعة هذه الأعمال لأنها معلوة بحضرات ضلالية.

نقدي للكتاب المقدس. أما التنوير فقد سار إلى أبعد من ذلك، إذ دعا إلى تحرير العقل في كل المجالات. وقد عبر عن ذلك كائنات في هذه العبارة: تكن جريئاً في أعمال عقلك. وكانت هذه العبارة هي محور التنوير.

ويبين مما تقدم أننى على الضد من حجج إدوارد سعيد فيما يختص بالعلاقة بين الاستشراق والاستعمار، إذ أن العلاقة بين الثقافتين العربية والأوربية لم تكن دائماً علاقة مواجهة أو عداوة. ويبين مما تقدم أيضاً أن مقولاتي «المركزية الأوربية» و«الغرب ضد الشرق» ليس لهما وجود في التاريخ. ولكن الموجد هو قضية حضارية مشتركة: تحرير العقل بما يؤدى إلى العلمانية، والتحديث بفضل التنوير في أوروبا، وإجهاض التنوير والتحديث في العالم العربي. وعلى الرغم من أن ثمة قضية واحدة تواجهها كل من الثقافتين الأوربية والعربية، إلا أن هذه القضية بالذات هي التي تفرق بينهما. إن المطلوب بحثه بعد ذلك هو الكشف عن الظروف الموضوعية والذاتية التي أضحت إلى هذا الإجهاض في العالم العربي.

والسؤال إذن: إذا كانت المركزية الأوربية ظاهرة تاريخية قد غطتها الإمبريالية والأضحت إلى قطع الحوار بين أوروبا والغرب لأكثر من سبعة قرون، فكيف يمكن إحياء هذا الحوار؟

وفي صياغة أخرى: في إطار الكوكبية التي بزغت اليوم في العلاقات الدولية، ما هي وظيفة الأدب المقارن ونحن على عتاب القرن الواحد والعشرين؟ وكيف يمكن للمستغلين بالأدب المقارن أن يكونوا قوة ضاغطة لمنع جميع أشكال الصراع وعلى الأخص الصراع الثقافي؟

للجواب على هذه الأسئلة ينبغي معرفة العوازل المقاومة للحوار الثقافي في عصر الكوكبية، وأولها

ففي الكتاب الأول الذي صدر عام ١٩٢٥ وأعيد طبعه عام ١٩٢٦ يستعين طه حسين بالمنهج الديكارتي في البحث عن جذور الأدب العربي واللغة في شعر العصر الجاهلي. وقد استعان بالبيدهيات العقلية والمعطيات التاريخية للتدليل على أن الشعر الجاهلي هو في الحقيقة شعر عباسي، أي شعر القى في العصر العباسي، أي بعد قرنين من ظهور الإسلام. وقد أثار كل ذلك تساؤلات عن خلق القرآن. هذا بالإضافة إلى اتهام طه حسين بالهرطقة لأنه تشكك في قدسية اللغة العربية، لغة الوحى. ومن ثم صدور الكتاب وأجبر طه حسين من قبل السلطة الدينية على التراجع في الطبعة الثانية، حيث حذفت جميع الصفحات التى تسببت في اتهام طه حسين بالكفر والزندقة.

ومما هو جدير بالتنويه أن زملاء طه حسين في الأدب العربي واللغة العربية وجهوا إليه نقدا لاستعانتهم بمنهج أجنبي هو المنهج الديكارتي. فهم يزعمون أن النقاد العربى القديم ابن سلام فى القرن السابع، قد استعان بمنهج مماثل لتطبيقه على الشعر العربى وانتهى إلى نتائج مماثلة للنتائج التى انتهى إليها طه حسين. ولهذا رفض المفكرون كتاب طه حسين على أسس علمية مزيفة، وأعنى مصارفته «استعاره» أدوات عقلانية غربية من أجل عبور الفجوة بين الشرق والغرب.

وحدثنا فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، وجاء فى تقرير اللجنة أن رواية «أولاد حارتها» رواية استثنائية، وهى لهذا من أسباب فوزها بالجائزة. والمفارقة هنا أن هذه هى الرواية الوحيدة من روايات نجيب محفوظ التى صودرت فى مصر وفى نوبل عربية أخرى، بل إنها لم تطبع إلا فى بيروت. وعندما أرادت السلطة السياسية طبع الرواية فى مصر أعادت السلطة الدينية فتقامها فى المصادرة، وأيدوا الأصوليون الإسلاميين بشدة. والرواية

وهذه المفارقة تدل على أن الطهطاوى لم يكن على وعى بالأساس العلمانى لأفكار التنوير، لأن إطاره المرجعى هو الإسلام، وليس المجتمع المدنى للصحيث المؤسس على نظرية العقد الاجتماعى. فالمجتمع، فى رأى الطهطاوى، محكوم بقوانين إلهية واردة فى القرآن ومتعملة فى الشريعة، ولهذا فإن الغرب، فى رايه ملحد ومن ثم فهو مرفوض. ومع ذلك فإن العلماء العرب والأوربيين ساروا إلى ينظرون إلى الطهطاوى على أنه من رواد التحديث والعلمانية فى العالم العربى. وهذا، فى رأى، خطأ فادح يروج لوهم مجدد وهو ذبوع العلمانية فى العالم العربى.

ومثل هذه القرامة الساذجة للطهطاوى تمنعنا من العثور على جذور المقاومة ضد الحصار الثقافى فى العصور الحديثة، وتكمن هذه المقاومة فى فصل اللغة عن الثقافة بسبب رفض كوكبية أفكار التنوير. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن أفكار التنوير قد رحلت من إنجلترا وفرنسا إلى روسيا، ومعنى ذلك أن أفكار التنوير تقسم بانها أفكار كوكبية. أما مقاومة الكوكبية فإنها إشارة إلى هيمنة المحرمات الثقافية فى الثقافة العربية. ونتيجة ذلك غياب الهرمونيوطيقا سواء فى للدراسات الدينية أو الثقافية أو الأدبية.

وأشهر مثال على التأويل المجهض فى مجال النظرية الأدبية هو طه حسين. وقد تناولت هذه القضية فى الماضرة الرئيسية التى ألقيتها فى المؤتمر العالمى السادس عشر للاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة الذى عقد فى بودابست فى عام ١٩٨٤، وكان عنوان الماضرة «اللغة كثقافة»، وقد نوهت فيها بمثالين من الأدب العربى الحديث هما «الشعر الجاهلى» لطة حسين و«الثابت والمتحول» لانيونيس.

نموذج على الهرمونيوليكاً الأدبية المبدعة بمعنى حذف الأسطورة من قصة الخلق ومن الله ومن الأنبياء الثلاثة وذلك بتأسيهم.

وأحدث مثال نشهده في عالم اليوم هو مسألة سلمان رشدي باعتبارها ظاهرة متعيزة في نهاية القرن العشرين، وهي دليل ساطع على الصدام بين الغرب العلماني والأصولية الإسلامية.

كل هذه الأمثلة دليل واضح على مقاومة الرؤية الكوكبية للحضارة. وقد اتخذت هذه المقاومة للثقافة الأوربية أشكالاً متنوعة: فالفترة ما بين العشرينيات من هذا القرن اتخذت شكل القومية. وما هو جدير بالتنويه إلغاء اللغتين الإنجليزية والفرنسية كلغتين أجنبيتين من المرحلة الابتدائية (من سن السادسة حتى الثانية عشر) بعد ثورة ١٩٥٢، وفي منتصف الأربعينيات نظم الإخوان المسلمون والقوميون مظاهرة مثيرة أحرقوا فيها بعض الكتب الإنجليزية في وسط الحرم الجامعي. ثم اتخذت المقاومة شكلاً سافراً من قبل الأصولية الإسلامية، التي هي الآن التيار الوحيد المهيمن في العالم العربي. وهذا التيار هو الذي أحل المركزية الإسلامية محل المركزية الأوربية. وهذا هو الذي فهم العلاقة الجدلية بين العام (وحدة الحضارة الإنسانية) والخاص (خصوصية الثقافات وتنوعها)، وذلك بجعل الهوية الثقافية مطلقة.

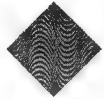
وفي إطار مجال النظرية النقدية الراهنة، فإن المقاومة تتجلى في رفض المنهجية الغربية. ومحاولة تأسيس ما يسمى «نظرية عربية للأدب المقارن». تقوم على التراث القوي الأدبي. ومن هذه الزاوية فإن الثقافة برمتها بما فيها الأدب، تختزل في الماضي. ومن هذه الزاوية أيضاً فإن الأدب المقارن يصبح مجرد وهم. بل إن ثمة تصورات

مثل «التأثير» يتقلص معناها ويتهوى العلة الثقافية للوظائف البنوية التقنية. وثمة مثال نموذجي للتدليل على هذه الإشكالية، وهو القائل بأن الرواية «الغربية» مناقضة للعقامة باعتبارها الجنس الأدبي العربي الأصلي.

والبديل الذي أطرحه لاستراتيجية جديدة لنظرية في الأدب المقارن، هو المنظور المضماري الكوكبي الذي يحافظ على العلاقة الجدلية بين العام والخاص. والغاية من هذا البديل تأسيس حوار حقيقي بين الثقافات استناداً إلى الأدب. والحوار البديل يتجاوز الحوار القديم الذي تأسس إما في العصر الوسيط وإما في بداية هذا القرن، ويمكن أن نسميه حوار ما بعد الاستعمار، حيث تنتفي مقولات مثل الأعلى والأدنى وتحل محلها مقولة جديدة في مجال الأدب المقارن مثل الكوكبية والكونية والإبداع والإنسانية ووحدة المعرفة والوعي الكوني والمشاركة والتفاهم المتبادل والتعاون المتبادل.

وفي إطار دعوة اليونسكو إلى تكريس عشر سنوات «للتعمية الثقافية» بدأت عام ١٩٩٠، وتنتهي بنهاية القرن العشرين، أقرر بهذه المناسبة مشروعاً بحثياً مشتركاً تحت رعاية الجمعية الدولية للأدب المقارن، والجمعية المصرية للأدب المقارن، عنوانه «الإبداع في الثقافات». على أن تكون الغاية منه تحريك الجهود المشتركة بين المتخصصين في الأدب المقارن، من أجل العمل على توحيد حضارة كوكبية، ومنع الصراعات من أن تتصاعد إلى حد استخدام العنف في أثناء المرحلة الانتقالية إلى الحضارة الجديدة.

وهذا مما لا يمكن أن يتحقق إلا بعمل جماعي يكشف عن الإبداع في كل ثقافة من ثقافات العالم.



نُحْت

- ١ أستطيعُ إذن أن أرى ظلَّها فوق روعي، وفوق الحروف الصُّغيرة منه، وفي
جسدي
- ٢ أستطيعُ إذن أن أطرزَها مثلما طرزَ الله هذا المساءَ بماءٍ يدي
- ٣ وسوف أفكُ جميعَ تفاصيلها، سوف أجعلُها حرَّةً مثل كاهنِها، والملمُ ما يتساقطُ
منها على الأرض، اجعله حجرةً في جزيرةٍ ما أتمنى، وأدخلُها ربما مرَّةً في
صباحِ الغدِ
- ٤ وإن شاركتني العناصرُ، ماءُ الطبيعة، طينَتُها، شمسُها، وانسدالُ أصابعها،
وتماثيلُها الخام، جسمُ الظلام، وآخرُ ما يتبقَّى على الوجهِ من خصلاتِ
الظلام، الملائكةُ الطيبون، وأدمُ حين اكتفتُ منه حواءُ بالهيجانِ، وبعضُ منازلِ،

سكأنها ينظرون إلى أكرة الباب مبتهجين، ولا أحدٌ منهمو سوف ينثُر عن
رغبة، ويدلُّ على أحدٍ

٥ لا تراهم يميلون ذات اليمين وذات الشمال، ترى كلبهم باسطاً رِجْلَهُ، والنَّبِيذُ
قريبٌ من الروح، بعضُ النَبِيذِ قريبٌ، وأجنحةٌ تتجرّدُ مثلَ الفضاءِ، وأجنحةٌ
قد تفرّقُ بينَ الظلامِ وجلبابهِ الأسودِ

٦ لا تصادُ، ولكنها لا تصيدُ سوى قَبَّةِ الروحِ أو غمدها المفردِ

٧ وقناطرُ تسمعُ أنْ يَخْتَفِي فوقها عاشقانِ، وأن يأكلا من رغيغيهما، يتركان
الفتاتَ على الأرضِ، يستقدمانِ الطيورَ، ساقطُ أن اكتفى بمنافيرها، وأسلمُ
ساريتي للذئبِ بعدها من خلأني، ثم أسلمُها للذئبِ بعدها، وأضيقُ، إلى أن
تصيرَ الطبيعةُ لينةً كالفرارِ، فأدخلُها في شقوقِ الفراغِ، وأملأُ قلبى بما
يتبقى من الريحِ والدودِ، قد يستطيعُ الضئيفُ الإقامةَ، لكنهم سوف
يستأجرون الهواءَ، جميعَ الهواءِ، ليأكلَ من كبدى، وينامَ على مقعدى

٨ هكذا اتسلَّلُ، ألبسُ قافيتى، كى أسربَ من رغوتى ضعفها، كى أسربَ من
حاجتي زَيْدى

٩ الحنينُ هنا مثله مثلُ أعضاءِ جسمك، والشهواتُ هنا كالأحوائطِ تهدمُها فنظلُ
على ما يليها، ونهربُ من أبدٍ لا يُقايَمُ بالاغنياتِ إلى أبدٍ

١٠ انقذني إذن، دلّني ما تكشف من سيئاتك، واستقبلني، أنا عابرٌ واحد،
يستطيع ظلامك لو يحتويه، أقطي زهرة تحلمين بأن تقطعها، ضعها على
عروة في قميصك، أو في سبيلك، واحتضنيها وقولي: سأصبح فاتنة إن
مررت عليّ، وغرّرت بي، واضطجعت على ريوّة في دمي، وامتلكت، لأنك يا
مالك الملك سوف تُنفّضها من حقول الرّماذ، وتفتح أشداقها، لتبدد رائحة
النوم والشبق المجهّد

١١ ارفعي طرف ثوبك عن ركبتيك، اخلعي، انعتني بما يستحب الذكرُ الحزينون
أن يسموه: حبيبي، انفضي في رمادي، انفضي سوف أخلع مثلك جلدِي، وما
تحت، سوف أسطر على صولجانك أفركه ربما لم أضل ولم أرشد

١٢ ربما أتمكّن من وحشة الروح: أصعد فوق ذوابتها، ثم انقضّ فوق الذي لم تزل
راحتك تضنّ أن نتأمله ونسوخ، تضنّ أن لو نعتليه ارفعي راحتك، هما
سوف تستفرقان إذا هبطت قطرة بعدما قطرة، ثم يتبعها مددي

صفر ستاديني: سيدي، هات كل الذي في دمالك يا سيدي

٧ رجّني، ثم صبّ مياهك، واحفر إذا شئت بهواً وانيّة وأخايد
ت، سوف أفرح إن ضللتك الحشائش والزّفراء، فحوصت
من أمدٍ للنشيج، إلى أمدٍ للفحيح، إلى أمدٍ للكلام الصّراج، إلى أمدٍ

٦ وأنا عابرٌ واحد، أحتفي بالتقاط المتدي من كهوف معيشته،



باعتداری علیه، وکیف اصیْرُهُ حارساً للصّراخ، وکیف اصیْرُهُ
قفصاً مائلاً فوق جسمین، کیف اصیْرُهُ أمةً تتكاثر، تهبط
من بددٍ لتخطّ على بددٍ

إنها فی الصّباح تراوغي، فی المساء تراوغي فی اقاصی المساء تكونُ
الوقود الذي استبج غلالقه، وأمنیه بالاشتعال، اهشّ علیه عصای، وأدعّه
بالرحیق الذي يتصاعدُ عبر خلاياي، ثمّ أعلّقُ كالذبيحة فی وتدی

فی صباح قریبٍ، سأعرفُ کیف أرى صهدها وهو ینبّث، کیف
أمدُّ إليه الأصابع، المسنّه، کیف أدنیه من شفّتی والعقّ

أطرافه، في صباح قريب سأجتأح كل منازل شهوتها، اتريصُ
بالحاجيات التي تنتهي عند أعطافها إن تئنت، وتبدأ عند مفارق غلمتها إن

دنت، وتظل تقيم على لمعة العين إن شربت شايبها في الفراندة أو تركت ظلها
يتحرر منها، ويخرج من مشهد ليخوض في مشهد

أستطيع إذن أن أرى صوتها وهو يعبر حلقومها، ويطير إلى غرفة النوم،
يسدل كل الستائر، بعد مسافة حرقين: أه تصوير الحقيقة واحدة، والسرابُ
سرابين، يخططان، ويفلت من تحت ثقليهما، قدر يستبد إذا نفدت ريحهُ، ويلين
إذا الريح لم تنعطف نحو بهر ولم تنفذ

إنها لم تزل في يدي، لم تعد في يدي

أستطيع إذن أن أرى ظلها فوق روعي، وفوق الحروف الصغيرة منه، وفي
جسدي



هوية..



ميدان المحلة الترابي يتجههم فى وجهك.. نافورة على شكل زهرة اللوتس لم تر الماء منذ سنين، كأنها تمثال نافورة..عمود رشيق تعلوه ساعة توقفت عن عملها مقتدية بجارتها.. أتمنى أن يكون بيت الأستاذ ناصف عبد الرحيم قريباً من المحلة.. إن لم يقف بجانبك سوف يتأكد ضياعك وتتلاشى الأحلام الموشاة بماء الورد.. هامو مقهى على الجانب الآخر من الميدان انت فى حاجة إلى فنجان قهوة بعد رحلة القطار المحلة.

- قهوة على الريحه من فضلك.

شحاز اخرج عليه قميص ازرق يعبر الشارع، لست أرى أين رأيته من قبل، هل كان فى القطار؟

جاء النادل بالقهوة: أين شارع أسامة بن منقذ؟

- لا يوجد شارع بهذا الاسم.

- تعرف شوارع البلد كلها؟

- أعرفها، لكن أمهلنى أسأل زميلى.

-
- ابن عمك أنكرك، قال إنه لا يستطيع تسليم تركة عمه لشخص لا يعرفه ولم يره أحد في البلد من قبل.
- الشارع الذى تسال عنه فى الخارطة الجديدة.
- المسافة بعيدة؟
- لابد من تاكسى..
- هل تذهب إليه بهذه الحقيبة الكبيرة فى يدك؟
- ناسف..
- لماذا؟
- لانتقل حقائب هنا..
- سافتحها أمامك.. أنظر.. ليس بها غير قميصين وبنطلون وبيجاما وفوطه وغيارات داخلية ومناديل وجوارب وهذا الكتاب.
- لو كان الامر بيدى لقبيلتها، لكن صاحب المقهى يمنعنا من قبول أى شئ.
- والسبب؟
- الجو غير طيبعى هذه الأيام.
- هاهنى اللافقات تعلن عن الكثير من الفنادق.. لوكاندة مصر.. فندق العروبة.. هوتيل الشرق.
- مايمت لاتحمل بطاقة شخصية، لانستطيع قبولك.
- يبدو انها سقطت منى فى القطار.
- اعذرنا يا استاذ، أنت لاتعرف البوليس.
- الحقيبة عمه فى هذا الجو الحار، ليكن هذا الفندق الآخر، الشحاز الأعرج يحدق فى وجهى متردداً، يبدو أنه نسي أنه أخذ منى «حسنة» منذ قليل.
-

-
- محال، لايد من البطاقة.
- ساترك الحقيبة فقط وانفع اجرة الغرفة.
- ولو.. لانتا سنسجل اسمك، ويدون البطاقة يستحيل التسجيل، لكن لماذا لاتدعها في «امانات المحطة»؟
- أجل، هناك لايطالبون بطاقة شخصية، كيف نسيت ذلك؟
- لا نقبلها مفتوحة.
- اقبلها على مسئوليتي، أعطني الإيصال وأنا المسئول.
- أشار إلى إطار معلق على الجوار: اقرأ التعليمات.
- ليس أمامك إلا أن تحملها وتذهب بها إليه.. ستبدو وكأنك قادم للمبيت عنده.. الشحاز الأعرج يعير الديدان، كادت إحدى السيارات تدهسه.
- شارح أسامة بن منقذ ياأسطى..
- في أى منطقة؟
- هه.. أه.. في الخارطة الجديدة.
- مزارع عن يمين ويسار، نسمة جنون مضمخة بأريج الحقول تخالطها رائحة عطر.
- ليس لى ابن عم بهذا الاسم.
- اقرأ بطاقتى الشخصية.
- الأسماء المتشابهة كثيرة.
- لكننى ابن عمك فعلا.
-

-
- أنت من مواليد القاهرة ووالدتك من هناك، اليس كذلك؟
- نعم.
- ضع نفسك مكانى، كيف أعطى تركة المرحوم عمى لشخص مجهول؟
- عم عويس طاحون يعرفنى، وكذلك الأستاذ ناصف عبد الرحيم.
- هاهو عويس طاحون أمامك يقول إنه لايعرفك.
- كيف ياعم طاحون؟.. الم تزونا حين كنا نسكن فى بولاق؟
- أنا.. صراحة.. يعنى.. لا أذكر يابنى.
- المسألة كلها بضعة قراريط، وعلى كل حال الأستاذ ناصف عبد الرحيم يعرفنى.
- ناصف عبد الرحيم لايقم فى بلدنا.
- أين يقيم؟
- كان فى عاصمة المحافظة، بلغنى أنه غادرها.
- إلى أين؟
- الله أعلم.
- أتمنى ألا يفعل الأستاذ ناصف مثلما فعل هذا المسمى بطاحون.
- بصراحة مشاكل الأرض بالذات لايلخصها البوليس ولا المحاكم، لابد من عزوة قوية تتناصرك.
- إذا كان ابن عمى نفسه أنكرنى، أين أجد العزوة؟
- غيوم بدأت تزحف ومعها، زئاذ للطور.. بقاته.
- فوق سقف التاكسى كالعزف المرتجل.. مجموعة من البنات يسرن معا، يسمحن الوجوه المليحة من معاكسات المطر.. سامية كانت حزينة فى آخر لقاء.. لوبعت هذه القراريط لاشترينا شقة نبني فيها
-

عشنا.. نزرع الحُب في صحراء أيامنا تنمو فيها سنابل القمح.. كيف أبيعها ولا أحد يعترف بي
ياسامية؟.. شلة الأصدقاء ضاعت منك أو وضعت منها.. غارقة في مناقشاتنا التي لا تنتهي بعد أن تمرقت
رؤاها:

- أحسن نظام لنا هو نظام السوق الحر..

- الإسلام هو الحل..

- نحن من العالم الثالث، لابد من الاقتصاد الموجه.

- قلت الإسلام هو الحل..

هامي مدينة سكنية بيوتها تشبه القصور الصغيرة.

هنا الخارطة الجديدة يا استاذ.

من فضلك يا حاج، أين شارع أسامة بن منقذ؟

- لم أسمع عن شارع بهذا الاسم.

- تحرك يا أسطى لنسال غيره.

- أسامة ماذا؟

- ابن منقذ.

لا أعرفه.

- من هنا يعرف المنطقة جيدا؟

أشار إلى متجر ذي أربعة أبواب في أعلاه لافتة عريضة : التجارة العالمية الكبرى.. يجلس إلى
الخزينة رجل خمسيني في بدلة مبرقشة، يبدو كالتاووس المزهو بقوانه، معروق الوجه، أشيب الغودين،
يتلألأ على صدره رباط عنق يشبه العلم الأمريكي في خطوطه والأوانه.

- لا يوجد شارع بهذا الاسم

- تعرف المنطقة جيدا؟

قال شخص يقف بجواره بلهجة احتجاج:

- يملك نصف الخارطة وتسأله هذا السؤال؟ تململ سائق التاكسي في وقفته: إلى أين يا استاذ؟

- لنعد إلى المحطة.

زورقك الكسيح تعصف به أمواج، تقذف به في اتجاه صخور مدببة الأطراف... عند خروجي من المتجر وضع شخص ذو قامة مديدة يده على كتفي: معنا لخمس دقائق.

- أين؟

- تعال وستعرف.

- ممكن أعرف شخصية سعادتك؟

- ستعرف من أنا بعد خمس دقائق، اصبر التاكسي...

أحاط بنا رجلان، أشار ذو القامة المنيدة إلى سيارة مازدا سماوية تقف على مقربة من المتجر العالمي، جلست في المقعد الخلفي، جلس هو إلى يميني وجلس أحد الرجلين إلى مقعد القيادة والآخر بجواره، دقت النظر في الجالس بجوار السائق، كان الشحاذ الذي يتظاهر بالعرج يقيصه الأزرق، سألني مديد القامة عن اسمي، حين ذكرته قال هذا ليس اسمك الحقيقي، قلت لو كانت البطاقة معي لعرفت أنه اسمي، أخرج بطاقتي من جيبه وقال «مثل هذه؟» دهشت: كيف عثرت عليها؟ قال أنا الذي أوجه الأسئلة، ما اسمك؟ أشرت إلى البطاقة: «اسمى مكتوب فيها»، ابتسم: «هي مزورة ويُسجَن ذكر اسمك الحقيقي وإلا أجبرناك بوسائلنا الخاصة» وكانت السماء تمطر بغزارة في هذه اللحظة، بينما المارة يهرولون في اتجاه الحوانيت ومداخل البيوت.

ب. س. ، جونسون*
ت : أحمد عمر شاهين

أن يفتح جيمس جويس أول دار للسينما في دبلن سنة ١٩٠٩ ، فهذه حقيقة ذات معنى حاسم في تأريخ الرواية في هذا القرن، لقد أدرك جويس مبكراً جداً أن الفيلم لابد أن يفتسم بعضاً من الامتيازات التي كانت حتى ذلك الوقت حكراً على الروائي . فالفيلم يمكنه أن يحكي القصة بشكل أكثر مباشرة ، وفي وقت أقل وتفصيل أكثر دقة من الرواية، كما أن الفيلم يمكنه تقديم جوانب معينة من الشخصية بسهولة أكثر وتظل دائمة أمام الجمهور ، خاصة الصفات المميزة للشخصية كالعرج، أو اللزجرح ، أو قبح أو جمال معين . ولا يمكن أن يقارن وصف روائي لحركة بحرية أثناء عاصفة بلقطة جيدة من فيلم عن هذه الحركة، ثم لماذا على المرء الذي يريد أن يقرأ قصة ، أن يمضى كل وقت فراغه للأسبوع أو أسبوعين ليقرأ كتاباً ، بينما يمكنه أن يعرف القصة بشكل أرقى في سينما الحى في أمسية واحدة ؟

الرواية الجديدة

لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تنتقل فيها مسألة قص القصص من وسيط إلى وسيط آخر، في الأصل كانت تلك مهمة الشعر الرئيسية، وكانت القصائد السردية الطويلة من أفضل المبيعات وأكثرها رواجاً حتى عصر والتر سكوت وبايرون ، والآخر اكتسح الأول في أغلبية جمهوره ، فتصور والتر سكوت ببراعة من القصائد السردية إلى الروايات ، واستمرت أعماله كالأفضل للمبيعات .

طبعاً توافقنى على أنه ليس من الملائم أن نكتب قصائد سردية اليوم؟ مازال البعض يفعل بالطبع، لكن هذه الأعمال نادراً ما تطبع ، فإذا ما طبعت فإن كاتبها يُعتبر «سكّه» ؛ لكن الشعر لم يمت أثناء تطور القصة وتقدمها، فالحلقات القصيرة المختصرة، والحالات

* ب. س. جونسون : ولد سنة ١٩٣٢ في إنجلترا، تلقى تعليمه في الكلية الملكية في لندن . كتب الشعر بالإضافة إلى الرواية ، وعمل مخرجاً بالثلاثين من أعماله : المسافرون ١٩٦٣ ، البروت إنجيلو ١٩٦٤ . شبكة السيد ١٩٦٦ . . القصص - كل امرئ يعرف شخصاً ميتاً ١٩٧٣ .

الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد، وبهذا التجديد وحده (فهناك عدة تجدييدات أخرى) وقع تقدم كبير وحرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب.

ولكن كم واحداً من الكتب رأى هذا التقدم وتبعه؟ قليل جداً. إنها ليست قضية تأثر بطريقة **جويس** في الكتابة، إنها قضية إدراك أن الرواية ذات شكل متطور وليس شكلاً ثابتاً، ولأسباب عملية نقول إنه حيث توقف **جويس** يجب أن تكون نقطة بدايتنا، وكما قال ستيرن منذ زمن طويل «هل سنظل نصنع كتباً جديدة على طريقة الصيغلي الذي يرغّب الأنوية بأن يصيب مادة من وهاء إلى آخره؟ هل سنظل إلى الأبد نلوى ونلوى الحبل نفسه، إلى الأبد نسير على الجرى نفسه، على الخطوات نفسها؟».

وشهدت السنوات الثلاثون الأخيرة وظيفة قص الحكايات تنتقل إلى وسيط ثالث، وأى فرد يريد أن يرى أو يسمع قصة فإن التلفزيون يلبي حاجته، فكل ما تقطعه مسلسلات التلفزيون هو إجابة السؤال «ماذا يحدث بعد؟»، فإذا كان اهتمام الكاتب الأساسي أن يحكي القصص (الأكاديب كما سأوضح بعد قليل)، فإن أفضل مكان يفعل به ذلك هو التلفزيون، تجهيزات أفضل وجمهور أوسع. لقد أدرك صناع الأفلام الواعون ذلك، فلم يعد المخرجون الجيدين يركزون على القصة فقط بل على تلك الأشياء التي يستطيع الفيلم أن يقدمها وحده ويقلض ما يمكن .

لقد استهلك الأشكال الأدبية وانحط قدرها. انظر ماذا حدث لمسرحيات الخمسة فصول الشعرية في بداية القرن التاسع عشر، فلقد كتب كيتس وشيللي

العاقلية المكثفة ، بالعمق وليس بالطول ، واستغلال الإيقاع في قصائد تعطي تأثيرها ما دامت قصيرة ، ولو طالت لأكثر من عدة صفحات تصبح مملة وغير مقروءة .

بالطريقة نفسها ستميش الرواية وتتطور إلى إنجازات أعظم ، يتركيزها على تلك العناصر التي يمكن أن تتفوق فيها : الاستخدام المقتصد للغة، استقلال إمكانات الكتاب التكنولوجية، توضيح الفكر، الفيليم وسيط ممتاز لعرض الأشياء لكنه فقير تماماً في أخذ المتفرج داخل عقل الشخصية وإخباره فبم يفكر الناس، مرة ثانية أقولها لقد أدرك **جويس** ذلك على الفور ، وطور تكنيك الملولوج الداخلي خلال بضعة أعوام من ظهور السيتما .

إن تاريخ الرواية في القرن العشرين قد شهد ، بشكل ما، مساجات واسعة من أرض الروائي القديمة، تستولى عليها وسائط أخرى عاماً بعد عام، حتى أصبح الشيء الوحيد الذي يمكن للروائي أن يقول إنه مازال يملكه هو ما يوجد داخل جمجمته، وذلك ما عليه أن يكتشفه، أفضل من خوضه معركة سيفليها حتماً .

جويس هو اينشتاين الرواية ، مرفوضه في **هوليس** Ulysses كان متاحاً لأي شخص ، أحداث يوم واحد في مكان واحد، ولكن بواسطة الشكل والأسلوب والتكنيك اللغوي صنع منه شيئاً أكثر من ذلك. رواية وليست حادثة عن أى شيء، ما يحدث فيها ليس في أهمية الكيفية التي كتبت بها، من حيث الوسيط اللغوي والشكل الذي صيغت فيه.

بالنسبة للأسلوب فإننا يمكن أن نعتبر **هوليس** ثورية. أنها عدة أساليب، فقد رأى **جويس** أن مادة بهذه

وورينزورث وتينيسون الشعر المر ، ومسرحيات شبيهة الإزائيشية ، وجميعهم بلا استثناء، اعتبروا فاشلين، لأنهم شعراء تنقصهم اللهوية، ولكن لأن الشكل كان قد انتهى ونهلهم واستهلكه، وكل ما يمكن عمله بهذا الشكل قد تم عمله بالفعل مرات كثيرة .

وهذا ما يبدو أنه حدث لنموذج رواية القرن التاسع عشر بوقوع الحرب العالمية الأولى، فلا يهم مدى جودة الكتاب الذين يصاوبون كتابتها؛ لأنها لم تعد تصلح لعصرنا، إنها خارجة عن الصدد، ليست متوافقة معنا فالحيات لا تحكي قصصاً، الحياة فوضوية ومتحركة وعشوائية، وتترك نهايات كثيرة دون حل ودون نظم. والكتاب يستخلصون القصة من الحياة بالاختيار النقيض، وهذا تزييف، إن قص القصص من الواقع هو قص للاكاذيب، ولقد جعلني فيليب باسي Philip.Pacey أرب عليه بالشكل التالي:

«قص القصص هو قص للاكاذيب . قص الاكاذيب عن الناس هو إبداع مقصود.. هو إعطاء الناس بدلاً للتواصل الواقعي وليس إنعاشاً للاتصال بينهم.. والاتصال الزائف هذا هو هروب من التحدي للوصول إلى صيغ مقبولة مع الناس الحقيقيين».

وأنا لست مهتماً بقص الاكاذيب في رواياتي الخاصة. الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هي أن الأدب يعلم المرء شيئاً حقيقياً عن الحياة. فكيف نتقل الحقيقة في عوie من الخيال؟ إن الاصطلاحين: الحقيقة والخيال متعارضان، ومن المستحيل أن يلتقيا منطقياً .

الاصطلاحان «الرواية» و «الخيال» ليسا مترادفين في الواقع، كما يفترض البعض حين يستخدم أحدهما

بدل الآخر، ناشر رواية «شبكة الصيد Trawl أراد أن يصنفها كسيرة ذاتية وليس كرواية، إنها رواية وأصودت على ذلك واستطعت إثباته. إنها رواية وأجست خيالاً، فالرواية شكل بالذات نفسه الذي نقول فيه إن السونيتا شكل، وفي إطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال، وأردت أن أكتب الحقيقة في شكل رواية.

على أية حال، من المؤكد أن أي مؤلف يعتمد على فضول القارئ، البديهي للتكامل في «ماذا يحدث بعد؟» ليظل ممسكاً باهتمامه هو اعتراف بالفشل من جانب هذا المؤلف، ألا يستطيع مواجهة حقيقة أن ما يجب أن يجعل القارئ يستمر في القراءة هو أسلوبه واختياره للكلمات؟ ألا يملك الروائي عزة وكراماً؟ إن السكير الذي يخبرك بقصة عن مشاكه في حانة يعتمد على الفضول نفسه.

وحين يفطر الروائيون إلى الفنون الأخرى.. ألا يضطرون؟ تخيل كيف يستقبل شخص ما ينتج اليوم سيمفونية بأسلوب القرن التاسع عشر أو لوحة بأسلوب ما قبل وفائيل؛ إن ما كان طليعاً قبل عشر سنوات في الرسم أو الموسيقى يُنظر إليه الآن كترات لذهين الفنون، لكننا نجد اليوم أن روايات الديكتاتورين الجدد لا تتال معيها كثيراً فمصعب، بل تحظى بالبييمات والمراجعات وتُعمل مؤلفيها لاحتلال الكراسي في الجامعة، وهذا لا يدعيني، دع المرء يعيش مع الموتى.

ليس هذا الذي قلته عن تاريخ الرواية يبدو منطقياً؟ إذن لماذا يوجد روائيين كثيرون مازالوا يُحتَبون كما لو أن الثورة التي أحدثتها رواية «هوليس» لم تحدث أبداً؟ لماذا يعتمدون مازالوا على مكانة قص الحكايات؟ ولماذا

يظل مئات وآلاف من القراء يلمعون هذه المادة حتى
الغمة؟

لا أعرف. أستطيع أن أقول افتراضا بما أن هناك
كثيرا من الكتاب يقلدون روائى القرن التاسع عشر، فإن
هناك أعدادا كثيرة من القراء تقلد قراء القرن التاسع
عشر أيضا. لكن ذلك لا يؤثر في المنطق الذى أتبعه ولا
فى طبيعة عملى فى الشكل الروائى. قد يكون الأمر فى
النهاية مسألة تعليم أو تواصل. حين قدمت كتابى هذا
إلى الناشر، ولخصت له مرفوضه، قال لى إنه من
الضرورى أن اتكلم بوضوح وبوضوح عال، إن شجرة
وسائل الإعلام رباعة السوق عالية جدا لدرجة أن
الصوت العالى لن يكون كافيا .

نتعلم من المهندس المعماري شيئا مهما : فمشاكله
الجمالية مرتبطة بالمشاكل الوظيفية لمعماره بطريقة تجعل
إنجازه النهائي دراميا، فالشكل يتبع الوظيفة كما قال
سوليفان ، ويقول رو :

« كى نستخلص الشكل من طبيعة أعمالنا بوسائل
عشرنا - فلذلك عملنا ولا بد أن نوضح، خطوة خطوة،
الانسياء الممكنة والضرورية وذات المعنى. المهندس
المعماري وحده وصل إلى ذلك بأسانة عن طريق
استخدامه الواضح لمواد البناء للثبات».

فالوظيفية فى كل مكان، عامة الطوب، والاسمنت
والبلاستيك، وطرق خلطها معروفة وحاسمة، ولكنى أدرك
أنه ليست هناك مشاكل بسيطة فى الشكل، ولكن المشاكل
فى الكتابة، الشكل ليس هو الهدف، ولكنه النتيجة، ولو
كان الشكل هو الهدف فليست المرة الشكلانية. وأنا
أرفض الشكلانية.

لا يستطيع الروائى أن يجسد واقع هذه الأيام
بنجاح، بأشكال مستهلكة، وإذا كان جادا فإنه عمله
يحاول أن يغير المجتمع نحو وضع يعتقد أنه الأفضل،
وسيقم على الأقل حالة ثابتة من الاعتقاد بتطور الشكل
الذى يعمل به. وكلا هذين الجانبين راديكاليان، وهذا لا
مهرب منه إلا إذا اختار الهروب.

واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة، وقد كانت دائما
كذلك، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع، وعلى
الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التى تحتوى بشكل
مقنع نوعا ما على الحقيقة المتغيرة دوما، وذلك باختراع
هذه الأشكال، باستعارتها أو بثريتها أو بسرقتها من
وسيط فى آخر، والتعبير عن واقعهم الخاص، وليس
واقع ديكتاتور أو هاريدى أو حتى جويس .

واقعية اليوم تختلف بشكل ملحوظ عن واقعية القرن
التاسع عشر. آنذاك كان من الممكن الاعتقاد بالنموذج
الثابت والخلود، ولكن ما يحكم واقعيتنا اليوم هو
احتمال أن الفوضى فى الأرجح فى تفسيرها ، وفى
الوقت نفسه تجد من يبحث عن تفسير لينكر هذه
الفوضى، قال صمويل بيكيت الذى اعتبره أكثر
المعاصرين استحقاقا أن نقراه ونصفى إليه:

«ما أقوله لا يعنى أنه لن يكون هناك شكل للفن، إنه
يعنى فقط أن شكلا جديدا سيكون هناك، وهذا الشكل
من نمط يسمح بالفوضى، ولا يحاول القول إن الفوضى
شيء آخر. وتظل الأشكال منفصلة عن الفوضى، وعمل
الفنان الآن هو إيجاد شكل يحترق الفوضى».

وسواء أسكن إثبات أن كل شيء هو فوضى أو لم
يمكن إثبات ذلك، فالثابت أن كل شيء يتغير، عملية الحياة

نفسها هي النمو والتحلل، بمستويات متعددة وتوقع هائل، فالتغير هو شرط الحياة، وعلى المرء أن يحتضن التغير كالموجود الوحيد أو المفروض أن يكون، التغير لا للأحسن، أو الأسوأ، بل للتغير الموجود في حد ذاته، فما إن يتأسس أسلوب أو تكتيك حتى تتلاشى أسباب وجوده أو تصبح غير مجدية.

يجب أن يكون لدينا الخيال وسعة الأفق لنفهم كيف استجاب الفنان لعصره وكيف بدأ له ذلك العصر، أحيانا أشعر بنفسي محظوظا أنني أضحك على نكتة بأتني بدأت أعرف شيئا عن كيفية كتابة الرواية التالية، فالعصر قد تغير، حتى في هذه المقدمة، فانا أحاول أن افرض نموذجا ما، نموذجا داخل الفوضى، لمساعدتي ومساعدتك على فهم ما أقول، لكن النظام والفوضى متعاكسان دائما، لا بد أن تبدو هذه الأمور التي أقولها متناقضة، ولكن لماذا يتوقع من الروائيين أن يتجنبوا التناقض أكثر من الفلاسفة؟

لا أعرف حقيقة لماذا أكتب، أظن أحيانا؛ لأنني لا أعرف أن أفعل شيئا آخر أفضل، بالتأكيد توجد عدة أسباب لا سبب واحد، أستطيع أن أسرد بعضها وسأفعل، لكنني عموما أفضل ألا أفكر فيها. أعتقد أنني أكتب لأن لدى ما أقوله، وهو شيء فعلت في قوله في أجابتي بشكل مقنع، ثم هناك القروير، والعناد، والرغبة في الانتقام ممن أنوني، موازنة مع الرغبة في مكافأة من ساعدوني، الحاجة لخلق شيء يعيش بعدى (أعتبر ذلك حطام مضاعف دينية)، الفرحة بالتكتيك المحض الذي يطوع الكلمات الطموح في نماذج من المعنى والشكل بطريقة فريدة من صنعي (على الأقل في هذه اللحظة).

للمحاجة لجعل الناس تفضح معنى بدلا من أن تفضح معنى، الرغبة في تفتين التجربة والتوافق مع الأشياء التي حدثت لي والكشف عن حقيقتها، أكتب خاصة لأقوم بطقوس التمويه، أن أزعج عن نفسي ومن عاقل، عبء تحمل بعض الألم، وضرب بعض التجارب، أنتهي في كتاب وليس هنا في عاقل.

لقد تحدد ما أحاول أن أصنعه في الشكل الروائي، من خلال المراجعات النقدية التي كتبها عني بعض مراجعي الكتب المحافظين. ولقد زعم السبب الذي كتبت من أجله ما كتبت، بالطريقة التي كتبت، لم يصل للكثير من الناس بأي شكل، معظم مراجعي الكتب يرون في «التجريبية» في أغلب الأوقات مرادفا للفشل، وأنا أعتز في إطلاق كلمة «تجريبية» على أعمالي، صحيح أنني أقوم بتجارب، ولكن التجارب الفاشلة تظل مخبأة بعيدا، وأما الذي أختاره لينشر، فهو الناجح من وجهة نظري، بمعنى أن هذه أفضل طريقة استلعت أن أجدها لحل مشاكل معينة في الكتابة، وحين ابتعدت عن المألوف، فذلك لأن هذا المألوف قد فشل ولم يعد قادرا على نقل ما أود قوله، والأسؤال المناسب هو: ما إذا كانت هذه الوسيلة تأتي بالنتائج المرجوة منها أو لا؟ ولم تحقق ما استخدمت لتحقيقه؛ ولذا بدرجة كان البديل أقل كفاءة وهكذا فلي كل طريقة استخدمتها كان هناك تبرير أدبي وتكتيكي، ومن لا يقبل هذا فهو ببساطة لم يفهم المشكلة التي كان يجب أن تحل.

لا أعتقد أن اتعمق في الحديث عن الأسباب التي دفعتني لاستخدام كل هذه الوسائل، ليس لأن الروايات ينبغي أن تتكلم عن نفسها، وإنما واضحة بدرجة كافية لمن يفكر فيها، نعم من أن يكون متعاطفا ومتفتحا

تجاهها ، لكنى سأذكر بعضاً منها ، وأحدث بالتصميم
عن رواية «التعساء» The unfortunates لأن شكلها هو
الذى يبدو أكثر تطرفاً.

رواية «المسافرون» Travelling People سنة ١٩٦٣
فيها مقدمة شارحة تلخص كثيراً من تفكيرى بالشكل
الروائي:

«كنت جالساً باسترخاء فى كرسي من خشب
الفيزان . من صناعة القرن الثامن عشر الصينية ،
بدأت أتأمل بشكل جاد بالشكل الأدبي الذى ساكتب به.
واستعدت بسرعة النتائج التى وصلت إليها فى تأملات
سابقة فى الموضوع نفسه. رفضى للدراما لقيودها
الكثيرة ، والشعر غير مقبول فى الوقت الحالى وفى
الجال ،ئذى إجباره، أما الراديو والتلفزيون فكل منهما
يتطلب وسطاء كثيرين بين الكاتب والجمهور، والاختيار
الأخير هو الرواية لأنها الشكل الذى يملك أقل القيود
وهى أقرب للاتصال بالجمهور الكبير.

ولكن ماذا نوع الرواية التى أريدها؟ بعد قليل من
التفكير، قررت أن أسلوباً واحداً لرواية واحدة تقليد
استاء منه كثيراً. إنه يشبه تناول وجبة من الطعام كل
صنف فيها طبع بالطريقة نفسها . وفكرت بملاحظات
د. جونسون حول جمهور المسرح ، بأن كل فرد فى
الجمهور يكون واعياً بأنه يجلس فى مسرح. وأن هذا
يمكن أن يطبق على قارئ الرواية الذى يعرف بالتأكيد
أنه يقرأ كتاباً ولا يفعل شيئاً آخر، ومن هذا استنتجت
أنه ليس فقط مسموحاً للمؤلف بعرض آلية الرواية على
القارئ، ولكن لو فعل ذلك فإنه يقترب أكثر من الواقع
والصحية، وهو ما ينقض مقولة القدماء «الفن هو إخفاء

الفن» وحين تنبعت هذه الفكرة أدركت أنه من الأفضل أن
يكون هناك فاصل بين كل فصل وأخر؛ أتوقف فيه
لتحدث عن الرواية وعن الإراء المختلفة التى أحملها إذا
كان ذلك ضرورياً، وفيها يمكن الأخذ فى الاعتبار
للسائل التقنية ومتطلبات من كُتّاب آخرين مناسبة
للحال، دون تمير شك القارئ، فى عدم اليقين الذى لم
يكن قد حاوله .

. ولابد أن أصر على أن أقود القارئ، للاعتقاد بأنه لا
يفعل شيئاً سوى قراءة الرواية. وقد لاحظت بضيق
للملاحظات البالية التى مارسها روائيون عديدون خاصة
من الطبقة الشعبية على قرائهم، لا سيما فيما يتعلق
بالاستطراد حيث يقاد القارئ، برغبته واستعداده إلى
الضلال . فى روايتى لابد أن يكون الأمر واضحاً بهذا
الخصوص، وأدى القارئ الحرية الكاملة فى الاختيار،
أن يقرأ أو لا يقرأ ما يراه استطراداً. وهكذا رسمت
طريقة بناء روايتى بشكل عام وفكرت بالفعل فى الشروع
بكتابتها.

«المسافرون» تستخدم ثمانية أساليب منفصلة
لتسعة فصول، الفصل الأول والأخير يشتركان فى
أسلوب واحد لإعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل
الموضوع. هذه الأساليب تشتمل على : مونولوج داخلى ،
رسالة ، فقرات من صحيفة ، وسيناريو فيلم وهو يصور
طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجي، كان الموضوع
مهرجاناً احتفالياً فى ناد ريفي يضم عدداً كبيراً من
الشخصيات، واستخدمت التنكيك السينمائي بالطبع
السريع من مجموعة إلى أخرى، إنه بالطبع ليس فيلماً
لكن الطريقة تستخدم ما يعرفه القارئ كتكنيك
سينمائي.

كما وجدت أنه من الضروري العودة إلى البدايات الأولى للرواية في إنجلترا، وأنا مدين بالانصاف للسوداء في هذه الرواية، لرواية «فوسترام شاندني» ولكن طورت الوسيلة لأبعد مما استخدمها «ستيرن» لأشير إلى وفاة الشخصية. إن الفصل الخامس بذلك هو المنولوج الداخلي لرجل عجوز عرضة لنوبات قلبية، ونحن يصبح في لا وعيه، فهو لا يستطيع أن يشير إلى ذلك بوضوح عن طريق الكلمات، في البداية استخدمت نموذجا عشوائيا باهتا للإشارة إلى اللاوعي بعد النوبة القلبية، ثم نموذجا منظما باهتا للإشارة إلى النوم أو إلى اللاوعي الذي يؤدي إلى الاستيقاظ، ثم استخدمت الصفحات السوداء تعبيرا عن الموت. وحيث إن الرواية «المسافرون» فيها جزء حقيقي وجزء خيالي، فهي تحيرني الآن وإن أسمح بإعادة طباعتها برغم أنني مازلت سعيدا بأن طريقة كتابتها جاءت بنتائج جيدة. لقد تعلمت الكثير من خلالها، أقله أنني تعودت أن أقطع بذهني أسواطاً بعيدة من التفكير دون أن أضطر لاستهلاك أكرام من الورق لأتحقق من أن شيئاً ما سيقتى نتائج.

اكتشفت ما يجب عمله في رواية «البرت أنجيلو» وAlbert Angelo سنة ١٩٦٤ للتغلب على مرض الكتاب الإنجليز بالمعادل الموضوعي، ولأقول الحقيقة مباشرة من وجهة نظر ما يراه الشخص، في شكل رواية وأسمع صوتي الضئيل الخاص، وثانية كانت هناك طرق استخدمها لحل المشاكل التي واجهتها، وأعتبرت أنه لا يمكن التعامل معها بوسائل أخرى فعلاً لكي أنقل درساً معيناً يلقى مدرس على تلاميذه، قسمت الصفحة إلى عمودين، الأفكار تدور بذهن المدرس وهو يلقى درساً توضع في العمود الأيمن بخط مائل، ويوضع على

الشمال حديثه وجيبته تلاميذه بشكل روائي. طبعاً من الواضح أن القارئ لا يمكن أن يقرأ الاثنين معاً، لكن حين يقرأهما كليهما سيرى أنهما يسيران معاً وفي الوقت نفسه، ويقدمان أيضاً ما يدور في نفسه آنذاك. ونحن نجد البرت «كارت» الحظ في الشارع، فالوصف هنا يبعث عن الحقيقة، وإن لا بد أن تعيد إنتاج الحادثة، وتكشف عما سبق، لا توجد طريقة أقرب إلى الحقيقة وأكثر تأثيراً من أن تقطع جزءاً من الورقة في الصفحات التي تقدم الحادثة بحيث يمكن قراءتها في مكانها الحقيقي ولكن قبل أن يصل القارئ إلى ذلك الموضوع.

رواية «شبكة الصييد» Trawl سنة ١٩٦٦ كلها مونولوج داخلي تقديم لما يدور داخل العقل - عظمى - طبعاً في لحظة يتغير الموضوع ويتقدم ما تفكر به، والمشكلة الفنية الحقيقية الوحيدة التي واجهتها هي كيفية تقديم قفزات العقل الداخلي من موضوع لآخر، وأخيراً قررت اتباع طريقة الفصل بمسافات ٣ ملم، ٦ ملم، ٩ ملم، وحتى لا يخلط الأمر بين هذه الفراغات وبداية الفقرات فقد وضعت فيها نقاطاً في مستوى العلامات العشرية، وأشك الآن إذا كانت هذه النقطة ضرورية، ولتعرض للقارئ عن عدم وجود الفراغات الخاصة بالفقرات التي تعطي لعين القارئ بعض الراحة. فإن طول الأسطر قد قصُر مما أعطى الكتاب شكلاً طويلاً.

إيقاعات اللغة في «شبكة الصييد» حاولت أن أجعلها توازي تلك الإيقاعات التي للبحر، يبعثاً استخدمت الشبكة استخداماً كبيراً كاستعارة للطريقة التي يعمل بها اللاوعي أو يظهر أنه يعمل بها.

اللحظة التي خطرت ببالي رواية «التعساء» (١٩٦٩) كنت في محطة سكة حديد نوتنجهام، ذاهباً لتغطية

في حل لهذه المشكلة بالاّ تجمع فصول الرواية في مسلسل صفحات متتابع كما يكن الكتاب عادة، ولكن توضع الفصول «مفصلة» في علبة كرتونية، كانت الفصول مختلفة الأطوال، وبعضها وكان ثلث صفحة والبعض الآخر اثنتى عشرة صفحة وقد رقم كل فصل على حدة.

الهدف من هذه الوسيلة بعيدا عن الفصل الأول والفصل الأخير اللذين اشرت إلى انها كذلك، أن تصل الفصول إلى القارئ بنظام عشوائى، ويمكنه قراتها بأى ترتيب يريد. وإذا تفيل أحد أن الناشر أو أى قارئ سابق قد رتبها بنظام معين، فباستطاعته أن يعيد ترتيبها بأى شكل يريد، وإقراها بالترتيب الذى اختاره. وهذه طريقة. استعارية ملموسة للعشوائية ولطبيعة مرض السرطان.

وأنا لا أعتقد الآن، أو حتى آنذاك أن هذه الطريقة قد حلت المشكلة تماما، أطول الفصول كان تصفيا، حتى الجمل المنفصلة أو الحلمات المنفصلة تكون تصفية بالمعنى نفسه، لكنها لا تزال الحل الأفضل لنقل عشوائية العقل، بدلا من: النظام المروض لكتاب مجلد متتابع الصفحات.

كان يهمنى بالدرجة الأولى حول رواية «التعساء» هو أن أستدعى بدقة، قدر الإمكان، ما حدث، لأننى لا أريد أن أغل أحمله في ذهنى فترة أطول، كما أننى أدركت أن أفى «قوفى» حقه قدر ما أستطيع، ثم الحاجة لأن أتواصل مع نفسى وأفس مشابهة مرت بى بقدر ما تسمح به الظروف، مع أشياء أ- بها بعمق، مما يعنى أن الرواية ستوصل تلك التجربة للقراء.

مباراة كرة قدم لجريئة «الايوزور»، وهى مباراة عانية لا شئ خاص فيها . ولم أفكر فى المكان الذى سأنهب إليه، خاصة وقد اعتدت الذهاب كل يوم سبت إلى مدينة مختلفة لتغطية مباراة ما، فتعودت على آلية السفر والوجود فى مكان غريب، لكن حين صعدت سلام تلك اللحظة من الرصيف إلى صالة الدخول. صُدمت بمعرفتى لهذه المدينة وبشكل جيد. إنها مدينة كان يعيش فيها صديق حميم لى، سامئى فى عملى حين تظلى عنى الجميع، وعاش فيها حتى موته المساكى فى سن صغيرة قبل سنتين بفعل السرطان. إنها المرة الأولى التى أحضر فيها إلى المدينة بعد وفاته، ولما فترة بعد الظهر التى قضيتها هناك، عادت إلى ذاكرتى كل تفاصيل ما عملناه معا، وتداخل الماضى الميت بالحاضر الحى فى ذهنى وأنا أغلى هذه المباراة. وأدركت فيما بعد ظهر ذلك اليوم أنه لابد أن أكتب رواية عن هذا الرجل «قوفى» وموته المساكى بلا هدف وتأثيره على وعلى من عرفوه.

كانت المشكلة الفنية الرئيسية فى رواية «التعساء» هى عشوائية المادة، الذكريات عن قوفى، وتقرير مباراة كرة القدم الرومئى، الماضى والحاضر متسوجان بطريقة عشوائية كاملة، نون ترتيب زمنى، وهذه هى طريقة عمل العقل ولأسباب وأخسة كان على الرواية أن تكون اقرب ما يمكن لما حدث فى عقلى خلال ثمانى ساعات بعد الظهر ذاك السبت الممّين.

هذه العشوائية كانت فى صراع مباشر مع الحقيقة التكنولوجية للكتاب فى شكله المعروف، فالكتاب يفرض نظاما ما على المادة، نظام الصفحات فى تنابها، فكرت

لمعية أو تلفية من المؤلف - فانت تعرف ايها القارئ ان هناك كتابا وراء كل ذلك ولا اريد ان اخذك، ولا يجب ان يوجد من يخذك.

في رواية «المدخل المزدوج لكريستى» جعلت القارئ واعيا جدا انه يقرأ كتابا وان المؤلف يخاطبه حول الرواية.

فكرة الرواية تدور حول شاب تعلم القيد المزدوج في حساب الفخار، يبدأ في تقديم معرفته للمجتمع والناس، حين خذله المجتمع، بدأ هو نفسه يخلل للمجتمع لكي يوازن دقاته، الشكل يتبع الوظيفة، فالكتاب مقسم إلى خمسة أجزاء ينتهي كل جزء بصفحة حسابات يحاول فيها «كريستى» ان يقيم توازنا مع الحياة.

انا في الواقع لا استمتع بوصف العمل اكثر من ذلك، فالكتاب هناك كي يقرأ، وكتاباتي الكثيرة حول التكنولوجيا والشكل هي تحويل للنظر عما تدور حوله الروايات، وماذا تحاول ان تقول، وأشياء مثل طبيعة اللغة المستخدمة فيها، وحقيقة انها كلها تتمرئ شيئا فكاميا وان ثلاثا منها قصدت ان تكون طريفة جدا بالفعل.

يقال غالبا ان القراء يواصلون قراءة الرواية لانها تساعدهم على ان يدركوا أخيلتهم، على عكس الفيلم او التليفزيون، وان ذلك احد أسباب جاذبية الرواية عندهم، فهم يتخيلون الشخصيات بالطريقة التي يريدونها، ولكن ذلك لا يصلح مع رواياتي، ومن تكتب ما سبق ان قلته يحد انني اريد ان اعبر عن افكاري بحيث لا اترك إلا مساحة ضيقة جدا لأي تفسير في الواقع او ان اتعب إلى أبعد من ذلك وأقول لو استطاع القارئ ان يضع خياله الخاص على كلماتي، إذن فإن تلك القطعة من الكتابة تعتبر فاشلة، فانا اريده ان يرى رؤيتي، لا ان

يساعد القراء والتواصل معهم حالا، لكن هناك روايتين تمثلان تغييرا في الاتجاه، مع انهما جزء من الكل، كالكوم المتصل بالذراع، لكنهما تأخذان طريقا اخر «منزل الأم صابية ٧١» و«المدخل المزدوج لكريستى» جاعتي فكرتهما وانا اكتب «المسافرون»، ولقد ناقشتهما مع قوتي - ولكن للروايات الثلاث التي تلت «المسافرون» اعترضت كتابتهما، بالإضافة إلى اني احببت من رواية «بيت الأم» حيث بدت صعبة فنيا، ما اردت ان اعبر عنه في هذه الرواية، هو مجموعة من الأحداث في بيت للمسنين، تقدم من خلال هيون ثمانية من هؤلاء المسنين، نظرا للتشوهات والصعز المتفرع للسكان فستجدي هذه الأحداث للقارئ العادي «غيرعادية»، وفي النهاية ستكون هناك وجهة نظر مديرة المنزل، وكما هو واضح فهي صابية، وبالتالي فالأحداث نفسها سترى عادية آنذاك بالمقارنة. الفكرة هي أن تقول شيئا ما عن أشياء ندعوها «عادية» أحيانا «غير عادية» أحيانا أخرى الصعوبة الفنية أن تجعل الشيء نفسه طريفا ومهما تسع مرات، وهي المرات التي سيوصف بها الحدث.

بطول عام ١٩٧٠ فكرت بانني لو لم أنفذ الفكرة الآن فلن أنفذها، وهكذا جعلت لها، واسترحت حين وجدت العمل يسير بيسر.

وخصصت لكل شخصية إحدى وعشرين صفحة، وكل سطر في كل صفحة يقدم الالفة نفسها عند الشخصيات الأخرى، وهذا يعني هامشا على اليمين غير مجزء، وقد تخيل أكثر من مراجع للعمل ان الكتاب شعر وقد نالت مديرة المنزل صفحة زائدة حيث أوضحت في هذه الصفحة أنها:

الا يكون الامر كذلك اعتقد أن من حقى أن أتوقع من معظم القراء أن يكونوا متفتحين نحو العمل الجديد، أن يكون هناك جمهور في هذا البلد على استعداد لمحاولة الفهم والتعاطف مع أولئك الكُتّاب غير المصنفين بغلال التقاليد ومع ما عملوه ويحاولون عمله.

إن المرء يدرك حين يرى التقاليد الأوربية العامة للطليعة الأدبية، كم هي زائفة ومحبطة ثقافة الكتاب العامة في هذا البلد، لا يوجد الكثيرين من الكتاب الذين يكتبون كما تستحق الكتابة أن تكون، بدء من كتاب الرومانسية والرحب والروايات التقليدية المستقيمة (وهي ليست كذلك بل هي ملتوية)... قد يجد أن أشهر هذا إليهم، صمويل بيكنيت (بالطبع)، جون بيجز، كريستين بروك روز، بريجيد بروني، أنطوان بييرجسن، الآن بينز، أنجيلا كارتز، إيفا فيجيز، جايلز جوردون، ويلسون هاريس، وايزر هيبينستال، إيفين هسني، ماوليد روين راي، أن كوين، بينولوبي شاتل، الآن سيليكو (من كتابه الأخير فقط) ستيفان ثيمرسون، ومن الواعدين جون ويوي، وهينكوت وليامز لو كتب رواية.

وإذا تخيل شخص ما (هو أوهي) أنني تجاهلته بعدم وضع اسمه ضمن الأسماء التي ذكرت فيمكن أن يكتب اسمه في السطر الخالي التالي:

ويتلفظ ويطلعن بالموصفات التي جعلته يتخيل أنه كاتب طليعي. هل نحن مهتمون بالمجالية؟

وصفت فانتالي ساروت الأدب ذات مرة بأنه سباق التتابع عصا الحداثة تمر من جيل إلى جيل، الغالبية

يرى شيئاً يستحضره من خياله الخاص، كيف يفترض أنه سينمى إذا لم يعترف بأفكار الآخرين؟ إذا أراد أن يلغز خياله فليكتب رواياته الخاصة، وقد يُظن أنني أقصد بهذا «القارئ المضد» anti-reader، لكن لو فكرنا إلى مدى أبعد، فسند أن ما فعله في الواقع هو تحدى القارئ لأبرهن على وجوه الخاص بشكل ملموس بقر ما أبرهن على وجودي بفعل الكتابة.

اعترف أن اللغة أداة غامضة وغير نقيطة لنحقق بها الدقة، فالكلمة الواحدة لها معانٍ مختلفة لكل فرد، لكن ذلك خارج عن إرادتي ولا أستطيع السيطرة عليه، أنا أستطيع فقط استخدام الكلمات لتعني شيئاً محدداً لي، وهناك الأمل وليس التوقع، في أنها ستعني الشيء نفسه لأي شخص آخر.

وذلك يوصلنا إلى السؤال: لمن أكتب؟ دائماً يتناوبني الشك في الكتاب الذين يزعمون أنهم يكتبون لجمهور معين، كم رسالة أو مكالمة تليفونية تلقوها من هذا الجمهور حتى يمكنهم معرفته ليكتبوا له؟ قليلون جداً أعرف ذلك من تجربتي فقد سألت الكثيرين عن ذلك. إنني شخصياً وقد نشرت دسمة من الكتب قد تسلمت خمس رسائل من قراء هاديين، لم يسبق لي أن عرفتهم، ثلاثة منهم عنفوني بشكل بذيء، لأنني نشرت كتاباً كانوا على وشك كتابة واحد مثله.

غير مأساة رواية «المسافرون» فانا أكتب بالضرورة لنفسى، والإشباع يكون كله تقريباً لنفسى، وكل ما أمله أن توجد قلة مثلي من الناس، يرون ما أفعله ويفهمون ما أقوله ويستخدمونه في أهدافهم اللتوية. ومع ذلك يجب

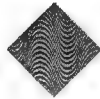
مراجعة لها، بحجة أن بعض صفحاتها سوداء (هى فى الأصل كذلك)، ورجال الجمارك فى أستراليا صادروا رواية «البرت اشجيلو» (فيها قطع على شكل مستطيلات فى الصفحات) وأصروا للإفراج عنها أن يروا البذاة التى كانت مكتوبة مكان القطع، وكانوا مقتنعين تماما بأنها كانت موجودة، فى إحدى مكتباتنا الكبرى وجدت رواية «شبكة الصيد» فى قسم صيد السمك !!

العظمى من الروائيين البريطانيين سقطوا فى السباق، وظلوا جامدين، أو تراجعوا، أو حتى لم يعرفوا أن هناك سباقا «من أصل».

معظم ما قلته قد قيل من قبل بالطبع، لا شئ جديد، ربما فيما يتعلق بالسياق والتركيب، والذي لا أفهمه لماذا يرفض الكتاب البريطانيون ما أقوله ويتعالون عليه؟

صحيفة يومية قومية (اعترف أنها ذات آراء رجعية) أعادت نسخة «المسافرون» التى أرسلت إليها لكتابة





بهلول سقط المتاع

أراه تحت مجهر،
والفصولُ تعطى لبعضها الرايات،
كان هو الذي أشاع في وكالة الغوث:
«حببتي تنام في الصقيع
وتلغقُ الفتات من موائد القمارِ والصخبِ»
وفي المساء
تفسل الثياب والنهود في البحيرة العقيم
كان عنوانُ الخطى ، «الحبُّ في الملاجئ القديمة»،
حينذاك: كَفَّ الخديويونَ عن رمي الرصاص،
وعادت إلى الهناجر الطائراتُ،
داخت سمسمية الغزالى في منازل الأربعين،
وازهرت مواخير: «خطوةُ خطوة».

(راجع: عبد المنعم رياض ومحمد حمام)،
فأنهى الفتى كلامه عن الملاجئ القديمة:
«تخاف فى الظلام عودة النهار
تخاف فى النهار عودة الظلام
ضريرة تنام فى الصقيع»
والفصول تعطى لبعضها الرايات.
مقرفص وراء معمل الإحصاء بعد سقيا،
يقص: أحنوفة الجسدين المتماسين،
يبدأ الإثبات بالنفى:
«لا الأشجار أشجار ولا الماء ماء
هذه تجليات الدماء»
كان طبيب النساء مستريحاً فى حياته،



لكنه أوصى بالمضاد وثبتا مين باء، ومال في أذنئ:
تحت المختلر غمغمت: من البحر إلى النهر،
هذه تجليات الدماء: الأخضر الذي يمجّد الفخدين،
بعد سُقياً وراء مائه يستهيم:
«قال للبحر بحر:
يا بحر عندي مرأة ثقيلة،
كالسفينة التي تحملت بالقناطير من مرّ وكُمون
يا بحر عندي مرأة
تنضو ثيابها إذا ما عالا موجي الحنون»
هو مولع بالقافية التي تقبض الإنس،
وهائم بان تدور في فطرها البلاغات،
فلاحظ المشخصون أن ماءه كثير،
وأن رمزه الغلاب: إيروس،
كرد الذي باشره خلف ملحق الآداب:
«عندي مرأة ممدولة على قبتى الداكنه
يا بحر: إنها ساخنة»
وعاود الحنين للبدايات،
في ختام البئر جاء اعترافه الذي سيبقى في خطاه
منذ أول القوس حتى تكسرت النصال:
«أردت أن أنمق الكلام عن عيونها أيت
لأنها ترى فؤادي الكذوب خلف رونق القناع
هل كان عبد الصبور نائماً في الحبر؟

(راجع: كان صاحبى مثقفاً لا ذربَ اللسان
وعاطفاً لا عاطفيا)

أغنيهُ الفتى فى الإعتماد وحيدا:
الشجرة التى طرقت على الدور طرقت على البدن
الشجرة التى تقمصت خضرة الشجن.
هكذا دخلت الشجرة النصيص كلها،
منذ كشفت بنت الريماوى له طلياً وراء طلياً،
فلا تعجب إذا شهدته بعد عشرين فسحة
يخط فى «تحتة السادسة»:
«فى كامل عنته هبط إلى الكى/تساهيل/
وفى كامل عنته ذرته الريح إلى صنقات»
هى التى لفتته مسرة البوابات،
ومكنته من شرقتها خلف جابر بن حيان،
لهذا رأى مارأى:
هذه الاعضاء التى ارتقت فضائى،

ويرمى عند المطافى السؤال:
من ترى يلك أعضائى
ويرمى على كل قبّة فى الأرض عضواً؟
(شرح جابر بن حيان:
عطفاً بها بيت محبوس،
وبها بيت المباحث)

لعله خارجٌ من أسى: فى سبيل التاج،
فانا أراه تحتَ مجهرٍ
وأرى الفصولَ تعطى لبعضها الرايات،
لعل خائِلته أحلامُ مهجريينَ فاستفتح الشرخُ بالشرخ:
«أخافُ سَمَكُ الخفىِ يَعشيقى القديمِ
بليلة ثيابها وراءَ حائطٍ بعيدِ
أتخجلين من صديقك الوحيد؟»
لعلك انتبهت للبلِّ والبليِّ ومبلولة؟
فرطُ ماءٍ فى فرطِ صحراءٍ،
لعله إذ ارته بنتُ عبدِ الله خُسها خلفَ الشواذيفِ صاح:
«المرأةُ الكتلةُ / المرأةُ المسافه
هذه غيبوبة الكتاف»،
لعله إذ تشاكل عليه النُصُ والأوراقُ كان مأسوراً
بفهدِ الأوائِلِ،
ولعلها التى باعت قرطها بالبَحْسِ،
لكى يُخرجَ الفتى رُغامه بين دفتين.
(راجع: حبيبتى مزروعة -
القاهرة -
رسوم: محمد بغدادى -
دار سامى بلاطوغلى).
لعل من تراب هذه المطارحات جاءت:
أغنية المرأة فى الإعتماد وحيدة:

أنا التي اكملت ناري على ناري،
خذوا على الفروع سُرَّتِي على الفروع
خذوا حشائِ بين الجمر والرماد.
مفزاك كادَ يستبين:

فرط ماء في فريط صحراء،
فلعلك انتبهت لاقتزان الحب بالقلم السياسي،
واقتران الشعر بالمخابرات.

زارتني اللحظة التي أشجاء فيها رسمه،
مَشَّتْ عليه مباحرُ الشبَّات،
خضتْه فاسوخة الأنتي خَضَّ قادِرَة،
إثْرَ تلاطف الحاجات بالحاجات،
فاستوى الرمل في زراعة الحياض،
زارتني اللحظة التي انجلى بها طليسمُ أطرافه،
فجياً فقيرٌ نفسه:

«جسدي على الشبابيك والبلاد»
جسدي مقابل للبلاد»
عشرون حولاً ستكرُ

قبل أن تمشي على رَحْبَةِ الحوض،
أماً منازل الأربعين فهي بلادُ التي مالها بلدُ

اسمونه السبعيني ولا يزال يحملُ اسمه،

سيقول له جمعُ سهمٍ: وارني عن اسمي،
(اصطلياً من النَّفَرِ الذي سيفقد بديلي)
لكنه ظلَّ مكبلاً بالوصف،
فاختار من منتهى المتناسين هذه التقاطعات:
كان في الثلث الأخير من كل عتمةٍ يجيء /
يضيع في تنقُسى وفي صريري /
يكلم الأعضاء كلاماً /
ينحنى وينفرد /
يلصق الجسم في جذع نخلة /
ثم ينتفى في الهزيع /
وكنْتُ حينها امتلىً لحيحا

(دلالة الفحيح:

فيه من وصل ورقية،
فيه من تلاطم الفاءات بالحاءات،
وفيه من ثعابين جحر)
لا يزال يحمل اسمه،
وعلى صفحة المَخِّ: كَارُو وريطة البرسيم،
وأبى يغازلها خلف المنحل البلدي،
تدخل الأخت بالشأى غِبْ انفكاك أذرار القميص،
فيدارى افتضاحه بالحديث عن سماء الأرز،
وينتقى من جرابه هذه التوافقات:
كبكرة لؤابة كانت تجيء /
تصف فوق أغصاني لعابها /
تخطو خطاها الحلوب /

وهي من قارورة نحاسية تشرب/

ثم تبيع في الأشياء ماتشرب/

وتنتفى في الهزيع/

فكنت حينها أمتلى فحيحا

(دلالة الفحيح:

ينطوى على اللدغ،

ويعنى الاحتضار والاحتضان،

ويشير - من ضمن - إلى نظام الرى)

هكذا لازمته البقرة:

فمرة هي قراريط الجد: همزة الوصل بين البذور والفاس، ومرة هي الشهوة

الخام إذا ترامت على الأسرة المساحات،

ومرة هي التي كان مستهلها:

«الف لام ميم، ذلك الكتاب لأريب».

(عشرون حولا ستكر)

قبل أن تسترني بقرة في شرفة الأوديون)

شرفة الأوديون: مكان يعول عليه لأنه مؤنث.

(ارجع إلى بديلى).

تناولنا حلبة في صالة المحفل النسائي

وفوقنا الفصول تعطى لبعضها الرايات،

علقتنا على أبيضاخ السالفين،

ويسست بين أوراقها: دهاليزي والصيف،

(يكايتي على رحيلها بعد رفع اللجو،

بدايتها: للفحيح الغامض في قلبى

ونهايتها: أخفى في: لكم.

راجع: دهايزي - الرئيس - ١٩٩٠)

زينا حلبة وأضحت: خرجت من يدى بعد هبة الجائعين.
كاننى أردت اقتران النص بالسنن والغاز.

- عيناك مازالتا جميلتين.

- هل عذوبك فى العنبلى؟

- أنت التى استطبت الوداع

- أزهت مواخير؛ خطوة خطوة.

لم اسأل: أتذكرين رقصة: يانبع دلم؟

لم تسأل: أما زال جرحك تحت ترمس الصدر؟

لذا وأهلك تحت مجهر يكتب:

«الغنى: شعر صدره حديقه.

الفتاة: نهذاها قاريان»

ماكل هذه النهود فى الصفحات يابن زاهية؟

(معاني المخرجات:

الصيف ذو الوطء: جنون أوله ثقب إبره.

والحره: زلت.

رغم اللجوء: هارب من الهاشميين فى مصر

اعتقه الهاشميون.

هبة الجائعين: رجلة الروح.

العبد لى: مريع التعذيب فى بلاد العرب).

هل كان مستطاعاً:

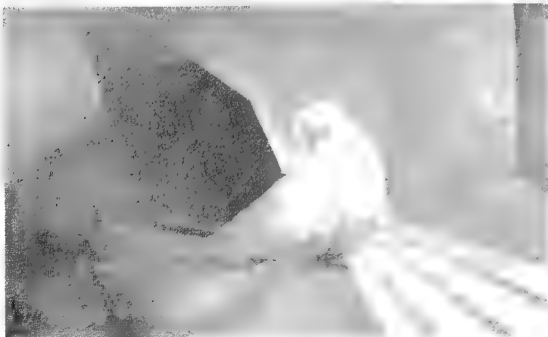
أن يلتقى الهاشمى والهامشى؟

أو أن يلتقى الشرع والشعر؟



عبد المنعم القمصان
التاريخ الوطني
صالح أبو ناز

صورة شخصية ١٩٧٩



نكسة ١٩٦٧ وسعت سنة ١٤٧٦

ولد الفنان مهدي النعم القصاص عام ١٩٢٦. وفي عام ١٩٥٣ تخرج من كلية الفنون الجميلة. وأقبل تفرجه بدأ العمل في الصحافة كمخرج فني ورسام، وتقلد بين صحف عديدة حتى استقر في الأهرام. وأقام الفنان معارض خاصة كشيرة، بين القاهرة والإسكندرية وبجريت وتونس وعمن، ومنذ ١٩٥٦ وهو يشارك في المعارض المصرية الجماعية.

ذلك هو الجانب العام من مسيرة الفنان، وإذا أردنا أن نضع أيدنا على ما يميزه فسنجد أن يكون مخططنا إلى ذلك تاريخين: ١٩٥٦ و ١٩٨٢. العام الأول هو عام العنوان الثلاثي. في تلك الفترة كان القصاص في بورسعيد المتهلة يشارك في المقارعة الشعبية ويسهم في إصدار جريدة «المقاومة». والتاريخ الثاني هو عام اجتياح القوات الإسرائيلية للبحران وخضام بيروت والمقاومة البطولية. وفي تلك الفترة كان القصاص في قلب بيروت، يشارك في المقارعة الشعبية ويسهم في إصدار جريدة «المركبة». وتمثل الواقعةتان مدخلنا لتمازجه كفنان، وهو نفس ما يميز إتهاماً كاملاً في الفن التشكيلي المصري، يضم بين صفوفه على سهيل المالح: إنجي أفلاطون وحامد عويس وحامد عبدالله ومحمد هجرس وحسن فؤاد ومحمد جوي.

١. ترائيم للعمل : ١٩٦٣

في الستينيات كان الفنان يعمل في مؤسسة الأهرام، وفي عام ١٩٦٣ أنجز مجموعة لوحات من أهم أعماله، صدر فيها عمل

الطباعة في عهدهم اليرمي، ويمثلها هنا هملان: «أمام المكبس».

تصنع تلك اللوحات عن عاطفة جياشة، فيها حب دافق للبشر ورحمة حميمة بهم. أغنية معملة بالشجن والحنن المشفيع، تتلفى بالعمال في عظم الليل الطويل. وترائيم معملة بالقداسة تشدد للعمل خالق المهيأة وسيطر على تكوينها بُعدان أساسيان: البعد الأول بطبيعة العلاقة بين المكونات الأساسية للوحة. ليس في هذه اللوحات بشر وآلات وكان فقط بل فيها أساساً علاقة وحدة عضوية بين البشر والآلات والمكان. ليست رابطة التجاور المكاني والاعتماد الوظيفي، بل شيء أعمق من ذلك بمراحل. نوع من الترابط والتكامل والتمازج، يجمع بين البشر والآلات والمكان، فيتمثل كل منهم إلى امتداد الآخر. هذه العلاقة يمكن ملاحظتها من تحليل مكونات لمة الأداء التشكيلي، كيف؟

تجسما - أولا - في تصميم علاقات الأشكال داخل اللوحة، ففي لوحة «أمام المكبس» يلف العمال في كتلة واحدة، تتقارب وتتلاحم ويتنظها شكل شبه هرمي، نجد قمته في الجزء الأعلى القوس من آلة المكبس، الذي يستكمل الشكل شبه الهرمي للاجساد ويصل خطيا بين الرخس النخارية. وفي الآن نفسه يربط بينها وبين بقية خطوط الآلة. وفي لوحة «إلى المكبس» نلاحظ الامتداد الشكلي الذي تصنعه الآلة مع ذراع العامل، والتماثل الشكلي بين انفراج قاعدة الآلة وانفراج فمعي العامل، والتوازي الشكلي بين امتداد ظل العامل

امتداد ظل الآلة. ونجد تلك العلاقة - ثانياً - في التخفيف من الطابع المادى لبهاشر للأجهزة والآلات. بالتأثير من التخفيف من الطابع الإنسانى المصنوع للبشر. فالأجهزة عبر تقنيات الخط والتلوين والفسو والظل، تتخفف من صلابة تكوينها الهندسى الجارء. والجدران والأرضيات عبر تقنيات اللون والفسو والظل والملمس، تتخفف من استوائها الهندسى وتعتمد خطوطها، وتقبلها، وتكتسب شيئاً من الحياة بقرعها من عناصر الطبيعة: السماء الزرقاء والأرض الخضراء. وفى اللابل هناك التخفيف من الطابع الإنسانى للشخص للبشر: يبدو ذلك فى كُتلة الجسد الإنسانى. فهو كتلة شكلية واحدة، تميزاتها الظفية الداخلية تكاد أن تفيده وحدهما الخارجية لا تتسم بالتحديد البليق. وهو مساهمة لونية واحدة، لا تتمايز داخلها إلا على مستوى الرأس والأيدى أحياناً، أو عبر مساهمات الفسو والظل. والحاصل هو أن تلك العملية التوازنية، ينتج عنها إضفاء درجة من الإنسانية على المكان والآلات، فى مقابل درجة من الشبئية على البشر. ونجد تلك العلاقة - ثالثاً - فى أسلوب إداية الحدود بين الأشكال فى بعض المناطق، من خلال خلق مساهمة لونية مشتركة تدمج بين الشكلين. فى لوحة «أمام المحبس» يندمج خط ظهر العامل المجهود على اليسار مع الآلة، كما يندمج أعلى الآلة فى الجزء الأيمن منها مع الحائط، ويظهر العامل المجهود على اليمين مع الحائط، والأعمال الثلاثة مع مساهمة الأرضية.

ما هى علة وجود تلك العلاقة؟ إن لها بالتأكيد علتها التشكيلية البهتة، التى تتبثق من عناصر لمة الأداء التشكيلى ويعمل عن أى شعور يسيطر على ذات الفنان. ولكن هذا لا يُفسر العلاقة إلا جزئياً، فهو إذن ليس العامل الرئيسى. يتكون العامل الرئيسى من وجهين: شعور إنسانى ووعى فكرى. شعور ينطلق من الآلة والمحبة تجاه البشر والآلات والمكان. محبة تصورها حياة مشتركة رقيقة على وهسية إنسانية. وفى لحظة التصوير تنعكس تلك الماطفة على الأداء، فتوجد بين عناصر اللوحة خالقة رابطة حميمة بينها.

يتكون الُهد الثانى من عنصرين، يتجه كل منهما وجهة مختلفة حاصل دلالة مغايرة. يتشكل العنصر الأول امتداداً للُهد الأول، أو بالائق امتداداً للمعنى الكامن فيه. العمل فعل خلاق جوهره اللقوة

والاقتدار. وهو أيضاً فعل مُفكس يحمل داخله قوة المكنس أو ينطوى على الاقتراب المجمع منها. فى لوحة «أمام المحبس» نلاحظ قوة الأجسام التى تظهر فى كتلتها، ورسومها واستقرارها كما يُظهره امتدادها فى الأرض. كما نلاحظ تلك الوقلة المنخفية التى تقترب من وضع الصلاة، والفسو الأبيض داخل قوس الآلة الحديدى، الذى يحيل الآلة إلى مزيج من الحراب والملايح. وألوان الجدران وتوزيع الظل والفسو فيها، والتى تخلق النباطات بصرية قريبة من تلك التى تتولد عند مشاهدة جدران جامع أو كنيسة من الداخل. وهو بالخبيط ما نجده فى اللوحة الأخرى. رسوم جسد العامل والاندفاع القوية التى تصنعها حركته. والفسو الأبيض الناصع المحيط برأسه، الذى يشبه حالة الفسء، التى تحيط برأس القديس فى اللقوات لمسيحية القدية.

ويجده العنصر الثانى وجهة مناقضة لدلالة العنصر الأول. إذا كان العمل قوة خالقة مقدسة، فهو أيضاً قوة محاصرة مقيدة ومفسرية. فى لوحة «أمام المحبس» نلاحظ اللون الأزرق القاتم المسيطر على أجساد العمال، بالغموض الذى يوحى به وشاعر الحزن التى يولدها. ومطابع الإتهام المسيطر على تصوير العمال، فلا تفاصيل داخلية ولا تمايز لونية للرأس عن الجسد، مما يضفى عليهم قدراً من الشبئية والاغتراب. وهناك قدر من العشاشة يتخلل كتلة أجساد العمال، فهى رغم رسومها وقوتها تشوبها هشاشة خامة عند الجوانب، مصدرها تأثير الملمس والانعكاس للترتض للفسو والطابع غير المحدد لجسد الخارجية. والخلفية تتقوى على ظلال كثيفة. تأخذ الخلال فيها شكل الأقواس المنفردة الحجم والشكل والتماسك، التى تهبط من أعلى اللوحة لتحيط بالعمال والآلة، فتضغط على الجميع، تحدم وتحتويهم.

٢ - الحرية والقبضان : ١٩٧٧

فى عام ١٩٧٧ اعتقل الفنان فى سجن اللعة. وهناك خلف القبضان أنجز مجموعة من أجمل أعماله. هناك شء جوهري يجمع بين تلك اللوحات الجميلة، ومجموعة إنجى أفلاطون الشهيرة التى رسمتها فيما بين ١٩٥٩ و ١٩٦٤ فى سجن القناطر. فكلاهما يجبر عن إصرار الفنان المسجون على هزيمة المكان، أى نلى السجن

بأسواره وأسلاكه وقضبانها، وذلك عبر استدعاء قيم الحياة والحرية وزرعها في قلب المكان الذي خلق لكي يُحاصرها ويقتلها. وبالتأكيد هناك حوار بين التسبيريين. ترسم إنيي القضبان ومن خلف القضبان وداخل أسوار السجن ذاته تؤكد وجود الحرية. من خلال رسم الطبيعة والزهو والأشجار التي تطف مزهوة بحريتها، وأحسان الأسفار التي لا تكفي بزعم الحرية حيث تقف. بل تمارسها بالتحام القضبان والأسلاك الشائكة لتتصل وتتواصل مع البشر. وترسم إنجي النساء في الزنازين الضيقة خلف القضبان، ولكنها تستدعي الحرية للمكان عبر تلك الأيدي التي تمتد خارج القضبان وتلقف عليها وتلفها. أما الأحصاس فيعمى للتعبير عن ذات الليفة. ولكن من خلال أسلوب مختلف. لما هي أبعادها.

ليس في قلب هذه اللوحات أسوار تطورها أسلاك شائكة. أو قضبان يلف خلفها المسجون، أو حراس يشهرون السلاح. أي تلك العناصر المشككة لسمات السجن، والتي ترمز لعناء. نقي الحرية الإنسانية. وتلك العناصر إن وجدت، تتواجد بشكل جزئي هابر وخافت وتقع في أطراف اللوحة بزواياها. لو نظرنا إلى لوحة «حراس العنبر» نستصو للوحة الأولى، أن الحارس هو الشخص الهائس في المقدمة. ولكننا سنكتشف أن ملاسيه منية وبلا سلاح. ويجلس مسترخياً تحت الشمس. فلا يمكن بالتالي أن يكون الحارس. لمظهره سديق للنظر بحثاً عن الحارس، لنكتشف أعلى للوحة خلف الجدران الملوية. مجرد مساحة سوداء صغيرة منزوية بلا ملامح، لا تكاد نرى دلائلها إلا عندما نتعمد البحث عنها. وإلى جوارها سور من أسلاك شائكة يكاد يشبه حبل لنشر الغسيل.

وفي مقابل هذا الغياب لعناصر السجن الدالة، تبرز في مساحة اللوحة عناصر أخرى. للحوار رصد تلك العناصر بتجليل للوحة السابقة ولوحة «العنبر». جدران وأبواب وسلاسل ونوافذ شبيهة بجدران وسلاسل وأبواب البوير، وأبواب متجاورة شبيهة بأبواب الغرف في مباني للمستشفيات على شواطئ البحر والسماء صافية الزرقاء، وشمس ساطعة لا تظهر في مساحة السماء الجميلة. لكنها تتواجد في كل مساحة اللوحة من خلال الضوء والظل. وأشخاص قليلات يبلسون أو يقفون برادعة، يستمتعون بالشمس الدافئة

ويتأملون المكان بصمت ودعاء. ويجوار أحدهم قطة منزلية البنية وتصور تلك العناصر داخل تكوين يخلق الإحساس بقدر من السعة والانفراج. سواء من خلال اختيار المناطق ذات البهاات المتسعة والمكتشفة للسماء، أو الجدران المربعة التي تخترقها الأبواب من أسفل ومن فتحات الأبواب يتدفق الضوء الجميل، وتعدنا السماء الزرقاء من أعلى إلا أن هذا التهميش لعناء سر محبة والإبراز لعناصر أخرى، لا ينتج عنه الإسقاط الكامل لسمات السجن من المكان. فالجدران عريضة ومرتفعة، تخترقها أبواب صغيرة ضيقة، ويجوارها يلف البشر صفار الحجم. وهذا المكان المتسع المكتشف للسماء، في النهاية محاط بلك الجدران العالية من جهات الأربع. وتظهر الشمس كضوء وظل في مساحة اللوحة، ولكن الجدران وما تفرشها على مدى البصر من حدود، تمنع الرسام من تسجيل الشمس ذاتها في سماء المكان.

وينتج عن تلك العملية المزوجة لتوليد دلالات جديدة داخل المكان. دلالات لا تنتمي إلى جوهره ووظيفته، بل إلى ذات الفنان في علاقتها التنافسية بالمكان. فيكتسب المكان الكثير من الإنسانية، بعد أن كان جدراناً وقضباناً مخلوقه لنفي الإنسان. وبالنسبة المكان تبرز قيم الوجود والحرية والحياة. تتخلل ثانياً المكان الذي وجد لكي يصادرها ويقمعها، تشكله وتسيطر عليه لتعثره كما يصورها.

٣. أناشيد للوطن : ١٩٧٨

في الفترة الممتدة من أواخر الستينيات حتى أواخر السبعينيات، عاد الإحساس مرة أخرى إلى موضوعه القديم: العمل والعمال. فرسم مجموعة من اللوحات سماها «حوار مع الصخر»، يشهدنا هنا عملان: «بين الصخور» و«هذه وكلاما» رسم عام ١٩٧٨. ولكنها كانت عودة إلى موضوع قديم برؤية مختلفة وأسلوب آخر. كيف؟

ما هي عناصر الاختلاف في أبعاد الرؤية؟ في مجموعة ١٩٦٣ هناك عمل وعمل والصينيين، وهنا يتواجد العمال في مزيج من الواقعية والرمزية. وفي مجموعة عمال الأفرام هناك مكان خاص ومعلق، وهنا مكان مفتوح فيه عمومية رمزية. فالسماء مفتوحة تحتل

و الأماكن الواقعية والتكوينات السياسية والوطنية، تختفى من هذه اللوحات لتحل محلها تكوينات تجريدية وعناصر تنتمي لعالم الرمز والخيال. والحوار مع الواقع والأربع بالتواصل مع البشر، يتراجع ليبرز في الواجهة نوع من الحوار مع الذات. وبالتوازي مع ما سبق يتراجع الأسلوب الواقعي للتداخل مع نزعة تأثيرية، ليصبح المجال أمام آخر حديث يمزج بين عناصر سردالية وتكميلية وأخرى تنتمي لدارس أخرى حديثة.

ولكن العالم القديم لا يفتنى بالكامل، فهو موجود في قلب تلك اللوحات، ولكنه وجود من نمط مغاير تماماً. فهذا العالم هو نفسه موضوع تلك الأعمال، ولكن بعد أن أصابه التطل واختلعت حنوده، وفقد المعاني والمعايير التي كانت تنظم وجوده. وما يبرز الحديثة في الأسلوب سوى آمال التشكيلي لهذا التفسخ، الذي أصاب والماً لاجتماعياً ووطنياً طالما تقنى به الفنان ويسعى للتواصل معه. ففي مواجهة هذا الواقع الجديد بعد الأسلوب القديم صالحا للتعامل معه. كما أن الفنان نفسه أصابه قدر من العيرة والاعتزاز وغياب اليقين، فكان عليه أن يبحث عن توجه أسلوبي جديد، يلائم وضعه الوجداني الجديد بقدر ما يلائم تحولات الواقع.

ومن هنا يمكن أن نجد الصلة بين لوحات المرحلة وأبحاث المرحلة السابقة: حوار مع الصفر. في المجموعة السابقة في مواجهة واقع مازم، هناك إصرار على إبراز قيمة المقاومة وإيمان عميق بقوة الذات على المواجهة. هذا الواقع يتواجد أساساً خارج اللوحة، أو يشير إلى وجوده سوى رمز الصفر. وفي المقابل يمثل الإنسان بظفوانه مركز اللوحة. وفي هذه المجموعة نجد العلاقة العكسية. فقد استمرت الروح تهب لتخسف بكل شيء، وفي مواجهتها تراجع الإنسان وقيم المقاومة والتجارب. وهكذا يسيطر على سطح اللوحة مفردات تعمل دلالات الدمار والعنف والتفكك. ولكن تلك القيم الإيجابية لم تختف بالكامل، فهي لا تزال حية متواجدة ولكن بشكل جزئي، أشبه ما تكون بقوى منوية في جذبات عالم محط. بقايا وجود يمكن أن تكون الخطوة السابقة مباشرة على لحظة البرقية الكاملة، أو اللحظة المبصرة لهوى جديدة تعيد بناء ما دمرته الزلازل.

خلفية اللوحة، والأرض صفور حادة كأنها جبل وع. وفي مجموعة ١٩٩٢ هناك علاقة وحدة عضوية، تربط بقلب وتناغم بين البشر والآلات والمكان. وهنا تسود علاقة التناقض بين عناصر التكوين، تناقض أقرب كثيراً إلى الرمزية منه إلى التناقض الذي نستشعره في مشاهد الواقع. فالصفر قاسية تتجدد البشر وتود أن تعزلهم، وتضبط على ظهورهم تريد أن تعينهم وتهزمهم. وهم في المقابل يتحدونها فيعملونها منتصبين القائمة ويهزون عليها بقوة ويحطمونها.. وفي لوحات عمال الأرقام يتواجد العمال في وضع إنساني، فيهم مزيج من اللطف والضعف والرسوخ والهشاشة والوجود والافتقار. وهنا تجد أحادية فيختفي بعدا الضعف والافتقار، ليبرز ويسيطر هذا القوة والصلابة.

وعلى تلك التحولات في مجال الرؤية، تتداخل الموضوع الواقعي الخاص مع آخر رمزي عام. عمال يعملون في قطع الصفر وأعمال البناء، يسورهم الفنان كما عرفهم وشاهدتهم، لكنه أيضاً يصورهم ليرمز بهم إلى وجود أهم في إطار لحظة خاصة. الإنسان أو الأمة أو الجماهير الكادحة، في لحظة تاريخية تهب فيها رياح الممن والأزمات وتكتنف التحديات، لكنهم لا ينحلون ولا يتراجعون أمامها، بل يتقدمون بواجهتهم بقوة وعنفوان. ومن هنا يأتي الوجود للسيطر للبعد الرمزي داخل اللوحة، والتعبير المباشر للأحادي عن الشعور الذي يسيطر عليها، وبمساعدة التوتر والتناقض بين مكوناتها ومفرداتها. وينتج عن ذلك تراجم تعقيدات الأداء التشكيلي أمام الموضوع، الذي يفرش نفسه ويسيطر على وهي الفنان وشعوره، فيجعل هذه الأول إعلان الرؤية والموقف، ويواصل الرسالة إلى الآخرين، أو في عبارة أخرى: التعبير ثم التشكيل.

٤ - المستنقع والغابة: ١٩٩٩

في السنوات الأخيرة من الثمانينيات، رسم القصص مجموعة لوحات سمها «الغوص داخل بركان»، وتمثلها هنا لوحتان «أحلام المستنقع» و«إفئاق إفريقيا»، وكلاهما مرسوم عام ١٩٩٩. وتمثل تلك المجموعة انتماءة مثيرة للدهشة والتأمل، في مسيرته الطويلة منذ مطلع التسعينيات، فالشخص العادي والوجود الإنساني



يبنى الصخور ١٩٧٨





تحدی ۱۹۷۸



حارس العنبر ١٩٧٧





العنبر ١٩٧٧





العمال أمام المكبس



إلى المكسيك



ايقاع افريقى ١٩٨٩

البكاء عرياً



كان لابد أن يجرى في الشوارع عارياً. إذا لم يفعل ذلك ربما انفجر ومات.
بعض من رأوه مصموصا الشفاه، وذهبوا لحال سبيلهم، وبعضهم انطلق في أثره فقد كانوا يدركون
أن هذا الذي يجرى عارياً، لم يصل بعد لنهاية المطاف. من المحتمل أن تقع أحداث أعجب وأغرب.
جرى مرسى عارياً، وكان لابد أن يتعري وأن يجرى، فما حدث لا يترك العقل في مكانه أبداً، ولذلك
جرى في أثره جمع من الناس يتقدمه العيال، والعيال كانت نصف عارية حتى من قبل أن يتعري مرسى.
- المعزة أكلت مرسى يا ولاد. المعزة أكلت مرسى يا ولاد.
الجمع يتزايد، وهتاف مرسى المكوم لا يتوقف.
كان مرسى للحق يرتدى فقط اللباس، اللباس فقط، وكان يوشك أن يبلى عندما جرى ما جرى، لولا
أن أمه حضرت ورأته وهو يتخلص من هدومه قطعة وراء قطعة. لم تستطع أن تتحمل المصيبة التي لحقت
بولدها، ففقت بالصوت.
اضطرب مرسى، وتوقف بالكاد وهو يهيم بإنزال اللباس، فتجمدت يده لأنه كان يخاف من أمه ويعمل
لها ألف حساب، ولم يكن شاربه المبروم والذي يعتز به ينفعه إذا ثارت عليه.

فى هذه المرة لم يجد حلاً إلا ان يجرى من أمامها، يختفى تماماً لأن كلماتها ونظراتها ستكون هى النهاية.

كان صعباً أن يظل أمامها عارياً، وكان صعباً ألا يكمل غضبه ويظل مقيداً باللباس. ذى الدكة الطويلة، وكان الأصعب أن يستسلم لما حدث ويجلس واضعاً رأسه فى كفيه.

مضى يجرى عارياً وهو يندب بما فعلته العنزة.

- المعزة أكلت مرسى يا ولاد... المعزة أكلت مرسى يا ولاد.

العنزة لم تأكله وإنما أكلت قلبه ثم تقدمت نحو عقله وكبدته ووصلت إلى عينيه وأذنيه فلم يعد يرى أو يسمع.

فى البداية حسبها زوجته التى لا تتوقف عن الأحلام والأمانى، كان واثقاً من ذلك فقد حدثته طويلاً عن نواياها:

- إن شاء الله أول ما ربنا يفكها عايضة أجيب غسالة.

ويدهش مرسى ويسألها:

- بالكهريا ؟

فتنفجر فيه قائلة :

أمال بالجلّة.

يتنهد مرسى ويضطر للقول محاولاً فى هدوء إنهاء الموضوع:

- ربنا يفكها.

فى مرة أخرى وهو يجلس أمام راكية النار يلف سيجارة بعد العشاء وينتظر الشاي حتى يغلى... دنت منه فشم عطرها النافذ، وكانت فى قميص نوم بحمالات قالت له وهى ترفع ذراعيها إلى أعلى، تعرض عليه إبطيها:

- إيه رأيك ؟

سألها : فى إيه.

قالت فى شيه غيظ : يعنى مش شايف نضفتم ازهى.

تنبه فجأة فلن كل أصناف البهائم.

وهب فخلع جلبابه ثم تذكر النار نصب عليها الشاى وألقى فيها السيارة. أعمت القوالب الملتهبة، وانطلق بركان الدخان ؛ وطلع عليه قبل أن تسبقه زوجته إلى سطح الفرن. ويعد أن أطمأن مرسى أن الأولاد ياكلون الأرز مع الملائكة توكل على الله.

ويعد أن تخلص جسده من الشياطين الحمر، قالت له ستوتة:

- إن شاء الله لما ربنا يفكها عايزين نبيض الدار.

رغم سعادته الفامرة وهى فى أحضانه، وإحساسه بالهناء العائلى الجميل زعق فيها :

- دار ايه يا أولية يا مجنونة أنت.

كان هو فى الحقيقة الموزق بالامانى والأحلام التى تنضج داخله فى صمت ولا يريد لمخلوق أن يهدد هذه الامانى، إلى أن أن الألوان كى ينتقل من الحلم إلى العلم.. ولم يعد قادرا على احتمال السر فى قلبه وهو يكبر ويكبر.

- أنا بقول بدل الفلاحة، وهدة الحيل نشترى عربية ميكروباص أشغل عليها بين الكفر والبندر، تدر

لها فى اليوم فوق العشرين جنيه.

بعد مناقشات وأفقتة ستوتة، فقد كانت تهيم غراما بالسيارات، السيارات كما الخيل دليل عز، والسيارة لابد ستسهل لها شراء الغسالة وبقيّة طلباتها، ولابد أنها سوف تلبس ملابس أهل البندر لأنها طبعاً ستركب السيارة وتذهب مع مرسى.

سألته بعد أن أوشكت أن تستسلم للنوم وقد تذكرت أن السيارة تحتاج الوهات من الجنيهاات ، وأن ثمنها لا يقل عن ثمن فدان أرض ، والحمد لله لا يملكون شبرا واحدا من الأرض، وأن مرسى يركب نصف فدان بالإيجار .

هنا العقدة . عاد يكمن السر ..

قال لها فى البداية : بكرة تفرج .

وأخفى عنها ماكان يفكر فيه ، فقد كان يعلم أنها لن تفرط فيها أبداً ؛ لأنها روح الدار وأنها لم تفرح كما يجب عندما ولدت العنزة ثلاث عنزات فى بطن واحدة وعمرت الدار ، لكنها تفرح «بمترد» لبن واحد فى الصباح ، يملؤه ضرع الجاموسة ، وتفرح أيضا إذا ملأت الأرض روثا .

لكنه عندما احتشد بالفكرة ولم يتم من إلحاحها ، وأزف الوقت سلم أمره لله وأعد كل أعصابه وعقله لاستقبال رد الفعل ، عندما يقول لها إنه ينوى بيع الجاموسة وهو على ثقة أن ردها سيكون عنيفا ومن الممكن أن يفضى لفضيحة . كان يرى ستوته وهى تقبل الجاموسة فى جبينها وتحببها عندما تدخل الزريبة فى الصباح قائلة لها :

صباح الخير يا معزوزة . صباح الخير .ياست الستات .

فتلقت إليها معزوزة وتهز ذيلها .

تمسح ستوته بدن معزوزة كله حتى ذيلها ، وتأملها جيدا لتتأكد إذا كانت قد أخذت راحتها فى النوم أم لا ، وتطل فى المدود لترى هل أكلت كل عشائها . أم أنها أبقت منه . وإذا بقى منه شئ فهذا يدل على أن هناك ما يعكر صفوها .

تقدم لها البرسيم الطازج . وتقرب من الضرع ، وبرقة شديدة تحذنه وتتصاعد فى شدة جذبه تدريجيا حتى تسيل فى «المرتد» الفخار أنهار اللبن، فيرقص قلب ستوته للنهار الأبيض والخير الكثير .

ضربت صدرها بكلها وهى تنطق باسم : معزوزة .

وكان معزوزة عملت عملة ، وكررتها مرة أخرى :

- ياخرابى ياولاد . معزوزة .

وضع إصبعه على قمه وهو يقول لها : هس .. اكتمى .. بلاش فضايح .. أصل ياستوتة مفيش حل تانى .

أخذت بصوت خفيض تلمح على خديها : يالهو بالك ياستوتة .. ياللى مالكيش بخت ياستوته .

- انت ح تندبى باولية .

- لا ياخويا لا .. كله لإمعزوة .

دام الحوار طويلاً . هى تحب معزوزة جدا ولا تتصور أن يأتى يوم تفارقها فيه ، وهو روحه معلقة فى السيارة ومقودها وعجلاتها وركابها أيضا .

هى تشد وهو يشد إلى أن خطرت على باله مخدرات الوعود . حلف لها أن أول ما يشتري من حنفية الخير سيكون غسالة لها وأساوِر وحلقان وعقود من ذهب . بل وثعبان وكردان .. لا .. لا .. هذا لا يكفي سيشتري لها جاموسة أخرى ويسميتها معزوزة.

هدأ قلبها قليلا ، وكان الفجر قد بدأ يستعد للخروج من عتمة الليل وهو ينفت أدخنة النعاس ويدفع بها إلى الجفون حتى لاتراه وهو يتسلل إلى الدنيا . استسلمت ستوتة للنوم والوعد الجميل ، ورضى مرسى عنها وعن نفسه وعن الغد الذى سيكون مختلفا تماما بعد أن يسلم الأرض لأصحابها ، بلا جمع دماغ .

بعد أن نضج القمح واصفرَّ وجف ، نُور فى الفضاء نصف فدان مرسى بالذهب ، نزل الأرض ومعه ستوتة وأولاده الخمسة حتى الرضيع ، وهات ياحش .. وفر أجرة الحصادة وقد قرر أن يُدع الزراعة بيوم مجيد . حاول مرسى لسبب غامض أن يُذكر الأرض به . مع أنه لا يريد أن يذكرها بعد اليوم . يريد أن يطلقها بالثلاثة ، وتخفى تماما من أمام عينيه وذكريته أيضا . لكنه كان فرحا بالمحصول الذى طال انتظاره . زرة لم تحدث فى الكفر كله . هكذا قال الجميع .

- غلّة مرسى صحّت تمام .

السنابل ذهب ، وبرغم الرياح التى هبت فى الأيام الأخيرة لم ينكسر עוד .. «أصلب عودك يا مرسى . لاتتنح . زرة تفرح صحيح ، لكن كل هذا البهاء لن يردك عن قرارك الرزق مقدر ومكتوب »

السيارة رزق يومى . كل ساعة تقبض الجنيّهات وتصرف أيضا على البنزين والإصلاح ، لكنت ستدخل بيتك مع الغروب والسيالة عمرانة . لا رجل مشقة . ولابد مقشفة . ونزل ياولد من شنطة العربية

ما تشتهي النفس ، من أول الجبن الرومي والزيتون الأسود وأكل الذوات إلى البسطرمة واللائشون والمزبى والعيش القينو أكل الإفرنج ، وراح زمان الطعمية والحلاوة الطحينية فاكهة يوم السوق وطوال الأسبوع مش وسريس .

— حش ياواد حش .

تكررت ربطات القمح ، وشالت ستوتة على رأسها وشال معها الحمار الذى أجره مرسى من مليجى . حط الحمار وحطت ستوتة الحمايل الذهبية فى الجرن . جاءت الدرأسة . تكتكت وفصلت الحبة من غلافها وكسرت العيدان فتافيت فتافيت تقدر تطيرها النسمة . تفضل ياعم خليل أرضك تعيش وتزرعها فى مالك وأنا مالى على الله . سعادة عم خليل أحس بها سكان الأرض والسموات .

لما خزن مرسى القمح والتبن وانقض المولد ، سحب معزوزة وطلع بها على السوق ، وفى بحر ساعة كان باعها لصاحب النصيب ، وقيل أن يلتقطه صيادو المحافظ لصوص السوق أسرع وهو قابض على صدره المتفنج بالعشرات إلى شركة السيارات التى وعده صاحبها بأن يسلمه سيارة جديدة . يدفع ثمنها بالاقساط والدفعة الأولى ١٥٠٠ جنيه .

تاهت ووجدناها . الـ ١٥٠٠ جنيه فى المحفظة الجلد أم أربعة جيوب التى ورثها عن أبيه.. وهى فقط التى ورثها عن المرحوم . ربطها مرسى بخيط مجدول غليظ فى الصديرى ويده فوقها لم تتركها ثانية فهناك عيون ترى جيدا ما بداخلها وهناك أيادى تسرق الكحل من العين .

لم يجد الرجل . قال نائبه إنه ذهب إلى جمرك الإسكندرية يفك حبس سيارات جديدة ، وارد ألمانيا واليابان وبلاد كثيرة لم يرد اسمها يوماً فى كتاب يصل بمشينة العالم يوم السبت عليك وعلينا الخير .

رجع مرسى وقلبه لا يستقر بين ضلوعه ، يريد أن ينام ويصحو فيجد نفسه فى يوم السبت .

لن يمس أحد مليما من هذه النقود ، ولن يسمح لستوتة التى لا تتوقف عن الزن أن تطول منها شيئا . ليته يأخذ منوما ، يدفنه فى قبر النوم ولا يضيع أثره إلا يوم السبت .

كيف ستمر هذه الأيام.. بدون أرض وبدون جاموسة ، وكيف يحافظ على نقود ليست له ومعه سبعة أفواه ، ويعيون ستوتة وأفكارها وكلام الناس وقائمة طويلة من الدبابيس التى تخز روحه . ليته يسافر إلى

أى مكان. للأسف لا شيء من ذلك كله يمكن أن يحدث، وعليه أن يواجه هذه الأيام بأى صورة.. يا مهن هون.

المشكلة الآن هى أين يخبىء النقود ؟

أين يخبىء النقود ؟

«تخبئها فىن ياواد يامرسى ... تخبئها فىن ياواد يامرسى» .

لاداعى لوضعها فى الطاقة ، فقد رأى فيها فارا مرة ، ولاداعى لدفنها فى الأرض ، فقد أكلت نقود الحاج طه العام الماضى ، وإن يدفسيها فى مرتبة السرير لأن اللصوص والمباحث يبدون دائما البحث بها .

بعد لاي قرر أن يلفها فى قطعة قماش ، ويقلب عليها ماجور العجين القابع فى ركن «بحراية» حجرة الفرن التى ينام فيها ، وهو يقضى بها معظم يومه وكل ليلة خاصة بعد تسليم الأرض ، وإن يتركها لإساعة الغروب ليجلس على المصطبة أمام الدار .

قرر ألا يغادر الدار مهما حدث . سواء مات أحد أو مرض أو تزوج أو عمل أحد ليلة لظهور ولده ، ولوجاء الشاعر فتقى سليمان نفسه وهو مغرم به جدا فلن يذهب .

لن يبرح الدار حتى إلى المسجد ساعة صلاة الجمعة .

- ماجتش على ركعتين الجمعة . رينا غفور رحيم .

بذاتا ومطلقا وأبدا لن يترك الدار حتى لو أرسلت له أمه تطلبه كعادتها للحضور فورا ، وعندما كانت تطلبه كانت اللقمة تسقط من يده وهو يأكل ، ويسرع إليها حتى ولو كان فى بيت الراحة .

أقسم بالطلاق بينه وبين نفسه على ذلك حتى يكون ملزما بالتنفيذ . ليست مسألة غريبة أنه يجد نفسه نائما طيلة النهار والليل مع أنه لايعمل أى شيء . لايناول العنزة وأولادها عود برسيم ولايحضر راكية النار أو يسقى نفسه . مسألة غريبة لأنه كان أيام الأرض . يعمل طيلة النهار حراثا ورثا وبذرا

وعزًا لم يكن ينال إلا ساعات قليلة من منتصف الليل وحتى الفجر وقليلة ساعة تحت التوتة عصرا وإلى جانبه معززة تهش الذباب بنيلها عنه وعنّها .

استيقظ عصر الجمعة على حركة أقدام . تلقت وهو فوق الفرن لم يجد أحدا . والباب موارب كما تركه . ففسح له مستطيلا رفيعا من النور يربطه بالدار والوقت ، وحاول أن يرتد إلى حضن النوم فلم يجد ترحيبا .

تقلب في فراشه لحظات ثم نهض . هبط من الفرن وتمطى . فتح الباب وتشاب كأنه لم يمت منذ أسبوع ، جذبت نظراته قطعة قماش على الأرض . دق قلبه لمراها .. دق قلبها ثم رجع بعينيه إلى « الماجور » الذي كان فوق مصطبة صغيرة في ركن البخارية . رفع الماجور لم يجد شيئا . زعق بعلو حسه :

- جاي .. يابنت الكلب .

رفع المرتبة بسرعة وسحب سكيناً جديدة كان قد اشتراها يوم السوق :

- عملتيها يابنت الكلب . النهارده آخر يوم في عمرك .

انطلق يقلب الدار كلها على ستوتة ، لا يد هي التي أخذت النقود . صعد السطح في قفرتين . لم تكن هناك . دخل الكرار . لاجس ولاخير . اندفع إلى الزريبة . لم يعد في الزريبة حتى ولاميت . إذن سافرت الفاجرة . راحت البندر تفقد فلوسى . نهار ابوها أسود .

قبل أن يخطف البلغة في قدميه والسكينة في يده لمحها تخرج من بيت الأدب . ترك البلغة وهجم عليها .

- عملتيها يابنت الكلب .

دفعها بيده اليسرى دفعة قوية . سقطت وسقط فوقها ، صرخت بقايا ما عثرت عليه من عافية ، وقبل أن يرفع يده بالسكين سمع صرير الباب الخشبي الكبير يفتح نصف فتحة وولده الأوسط ذو السنوات السبع يقول له :

- الحق يابا الحق . المعزة بتاكل فلوس .

تجمدت اليد والسكين وفم مرسى مفتوح على آخره ، وهو بعزم ما فيه يستعد لفتح بطنها . وينه
اليسرى فوق صدرها تدق الفريسة فى الأرض وتجهزها للذبح .

- المعزة .. الفلوس ..

شردت لحظات وارتجف جسده ، يخشى أن يصدق الولد وأن تفلت لحظة الانتقام التى اكتملت ولم
يبق إلا غمد السكين .

تراجع من فوق ستوة وأعاد سؤال الولد ، فأكده أنه رأى جنيها أحمر كبيرا فى فم المعزة .

أسرع وراءه ، كانت العنزة أمام الباب تقضم ورقة بعشرة وإلى جوارها قطع صغيرة مبللة من
ورقات أخرى . توزعت نظراته فوجد فتات الورق الأحمر والأخضر متناثرا وسط الدار . هجم بالسكين
على العنزة . بدأ يبطنها . طعنة بعد طعنة ثم رقيبتها وظهرها وجنبها حتى أفخاذها نفذ سكينه فيها .

غرقت المصطبة بالدم وانحدر الدم إلى الدار الهابطة ، غرق جلباب مرسى وهو لا يزال يذبح فيها
ويسلخ ، يخرج الأمعاء بحثا عن النقود ويقطع الرقبة ويفتحها بالطول مفتشا فى سكة الطعام والشراب .
يجد الفتات فيتجمس لمزيد من التمزيق والذبح والسلخ حتى غدت العنزة قطعا صغيرة وهو لا يجد فيها
إلا فتات الورق البتل بالماء والدم وملوثا بالقاذورات ويقايا الطعام واللعاب وعصارات الهضم .

أخرج الكبريت من جلبابه ثم خلع الجلباب وأشعله . خلع الصديرى والمحفظة والفاصلة ووضعها فى
النار ، أخذ يخلع فى عصبية واضحة وكأنه يتخلص من قيوده ، وعاد يريد : عملتيها يابنت الكلب ..
أكلتيني .. كلت مرسى .

وعندما شرع فى إنزال لباسه صرخت امه عليه وهى قادمة من رأس الشارع .

- واد يامرسى .

دق رأسه فى الحائط وجرى عاريا . جرى عاريا وكان لابد أن يجرى عاريا . ولو وقف ربما انفجر
ومات : « المعزة أكلت مرسى يا ولاد »

الجمع يتزايد وراه يتقدمه العيال حتى طلع عليهم مليجي ، جَرُهُ بقوة إلى داخل داره وأوقف الزحف. هب فيهم ، فوقفوا بعيدا جوار الحائط المقابل ينتظرون الفصل الأخير ، ولايزال لديهم إحساس مؤكد بأن القصة لم تنته .

غَطَّ رأسه في حوض الطلمبة التي في وسط الدار . غطه عدة مرات ثم البسه جلبابا وأخذه في حضنه ، وهو يهمس في أذنه : الله أكبر .. الله أكبر.

مرسى لايزال يقول : المعزة أكلت مرسى ياولاد .. المعزة أكلت مرسى ياولاد.

تدريجيا بدأ الجسد الثائر يهدأ والعظام المتخشبة تلين وتتداعى وانخرط في البكاء . هن البكاء الجسدين العملاقين . مرسى يجهش بالبكاء ومليجي متشبهت به ولايزال يقول له : الله أكبر .. الله أكبر .. استغفر الله العظيم .. استغفر الله العظيم ..

عندما أعاده مليجي إلى داره .. سألهم مرسى بصوت هارب :

.. فين المعزة ؟

قالوا جميعا بغيط : رميناها للكلاب .

تمتم : عملتها بنت الكلب .

.. وسال مليجي أم مرسى : ليه يا حاجة .. كان ممكن تاكلوها .

قالت ستوتة من بين دموعها : ماجتلوش فرصة يكبر عليها ، أو يسمي . مفيش نصيب .

لم ترجمه أمه . قالت له : عملتها يافالح . ضيعت الحلية والراية .

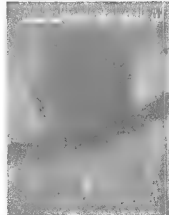
تسلل إلى حجرته وأخفى رأسه في الوسادة الباردة العطنة ، وتذكر أنها المرة الأولى التي أقدم فيها على عمل ، دون أن يأخذ رأي أمه .

صلاح فضل

يطلق مصطلح «الأرابيسك» من منظور عالمي على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنوي الذي يعتمد على تكرار الوحدات في انساق طباقية، سواء كان ذلك في صلب المادة التي يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث في المعمار والرسم والنحت، لكنه قد يتعدى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصة من الإيقاعات الموسيقية التي تتسم بهذا الطابع. ويوسعنا أن نعتبر تكرار التفعيلات المنتظم في الشعر العربي خاصية من صميم الأرابيسك، وأن نعد أشكال الجناس والطباق وبغيرها من الزخرف البيدي التي غلبت عليها في العصور المتأخرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصية عليه مع شيء من القصور في وثافتها الجمالية.

غير أننا نود عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعري حدائى أن نلاحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهمية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثل في تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق، بحيث يكن استجابة جمالية لمورفولوجيا الفنون العربية، دون الاقتصاد على الجانب الزخرفى المنبثق منها. ويحق لنا حينئذ أن نتساءل: أين موقع فن الأرابيسك بين التعبير المعتمد على التلخيص وأساليب التجريد الفنى؟ إذ ليس يوسعنا أن نفاخر جزئاً بنسبته المرحية إلى أحد هذين القطبين للمتباعدين، فهو لا يقدم محاكاة لما يبدى فى الحياة الخارجية ولا تمثيلاً عضوياً لخواصها الطبيعية لكنه فى الآن ذاته لا يلقى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفى والجمالى، ولا ينتهى إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفاته. إنه يقترح حله الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر



اختراق أضرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صوره معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروط بذات الشكل الدور أو المربع أو المتداخل، قد يبدو ما يقرأ من ظلاله التصويرية عبيثاً أو لا معقولاً غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانسجامه، وإذا كان عالم الجمال الفرنسي الكبير «إتيان سوريو» قد لاحظ منذ منتصف القرن في كتابه عن «تراسل الفنون»



العلاقة الحميمة التي تربط فن الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقية الغربية، فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التشكيل والشعر العربيين وامتدادها في أصلاب التيارات الحديثة قد يكون مدخلاً جديلاً أشد عوناً على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها في الأداء الفني.

فإذا حاول الإنسان بأهم الخيوط العربية التي يتكون منها نسج القصيدة عند عفيفي مطر خاصة، وجدنا إجمالاً وأخصاً على الإحساس بأنه مشدود إلى سرة الأرض. إلى الطمس والطين، عند تلك اللحظة الساخنة الأتية التي يمتزجها فيها التراب القديم في أديم الأرض بالماء المتجدد في مر السحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خزفية مصقولة، مفعمة بالمفردات والتراكيب التي تستثير بصورها وتهاولها مخيلتنا الجماعية، بما تبعته من

تسعى إلى تحقيق وفائدها الجمالية في ثلب الحياة الخارجية. ومن ثم فإنه يقع في منطقة وسطي بين التعبير والتجريد؛ لها خواصها الأضلية، هكذا نجد شعر عفيفي مطر، ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب، منهم حسن طلب وغيره، يبنون أسلوبهم الشعري على نمط «الأرابيسك» مع اختلاف الألوان القرمزية ووحدة المصادر العربية الإسلامية.

دون أن يكون أحد منهم رفيع الفريخ؛ غربة الزمان والمكان التي نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريبية. الأمر الذي يضعهم على الأعراف بين التعبير والتجريد، في المسافة الواقعة بين النافذة والمرآة، لكنه يدفعهم إلى أن يصوغوا، بإخلاص وإتقان منظوماتهم الفتية من المادة التي طوعها أسلافهم ويثا فيها عبقريتهم. فشحروهم لا يشف تماماً مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يصحب ما وراءه عاكسا صورة من يلف قبائلته كما تسفل المرأة، بل يقسم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة؛ المشرقة برشاقة واتساق من أرومة الثقافة العريقة ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وظلية تقطر الضوء وتعطر النسيم، على أن أبرز خاصية فيه هي بنيته الهندسية؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل «المشربية» طبقاً لورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيها لأي

انتشرت» - لاحظ إيقاع العنوان الممدود - بكلمة دالة تكشف عن نهجه الشعري وأسلوبه الفني وروحيته الإشراقية، كما تكشف خاصة عن انتمائه المراجع لسلالة الثقافة الإسلامية المقتمة في صلبه، لا على سبيل مجرد «أسلية التصوف» واتخاذ قناعاً تعبيرياً، وإنما من قبيل تهييج التذکر وتوليف العناصر الحية في الميراث الأنثروبولوجي الكبير، يقول:

«جرأة إهداء
إلى محمد
سيد الأوجه الصاعدة
وزاية الطلائع من كل جنس
منفرط على أكمامه كل دمع
ومفتوحة ممالكه للجائعين
وإيقاع نعليه كلام الحياة في
جسد العالم»

والجرأة هنا فيما ينسب في تسمية من يهدي إليه الديوان، لكنها تسمية تعتمد التورية؛ فهل هو محمد رسول الله، أو الشاعر محمد عفيفي مطر؟

كلمات وأوصاف مثل «سيد»، «كل جنس»، «ممالك»، «العالم»، ترشح الإشارة الأولى، وكلمات أخرى مثل «الصاعدة»، «الطلائع»، «إيقاع» قد ترشح الثانية؛ خاصة عندما تقترب بما أصبحنا نألفه ولابد لنا أن نصبر عليه من نرجسية الشعراء الذين لا يقرعون عن اعتبار نواتهم مركز الكون، فأى الاحتمالين أقرب إلى منطق النص وأسلوب الشاعر؟ أحسب أن هذا اللبس المقصود هو جوهر موقف الشاعر؛ فهو يعلق انتباهه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم في لحظة خاطلة أنه يقصد كلا من المعنيين

أخلاق ونبش من عناصر، تستنظر فينا كل الموروث الأنثروبولوجي الذي يعمل في أعرافنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، المنزج بعشب الأرض وعطر الأحياء، هو الذي تستنظره خاصة أشعار عفيفي مطر بما يضيغ فيها من شهوة الحياة الجديدة.

وكي لا يظل حديثنا انطباعياً بحثاً مجافياً لما ينبغي له من دقة موضوعية، يتعين علينا أن نعاين واقعة نصية محددة، ونلتصم فيها أبرز خواص هذا الأسلوب التي نجعلها مقدماً في الملاحح التالية:

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة في التراث الحي
- توظيف الطبايق مبرر تقنيات الإبدال للنصوى والدلالي
- تناسق الظلال اللونية والموسيقية في بنية هندسية صارمة

على أن نحتفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ومغايات القراءة التحليلية من ناحية أخرى، حتى لا نصير أنفسنا من شواية النص وإغراماته المحببة، وسنقتصر - لمشروبات منهجية - على قصيدة واحدة، حتى نتفادى التلغيف واصطياد الفقرات التي تعزز الفرض النظري وإعمال ما سواها، لكننا سنضم إليها فحسب كلمة الإهداء التي صدر بها الديوان، لما لها من دلالة أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء:

يقدم محمد عفيفي مطر لأحد دواوينه الناضجة الأخيرة وعنوانه: «أنت واحد»، وهي أعضاءك

محنة هي القصيدة:

يستهل عفيفي محار قصيدته التي نود التعرض لها، وعنوانها بالتحديد هو «محنة هي القصيدة» بآية قرآنية تضاعف أثر المحنة في المتلقي:

« ولقد نرى قلّيب وجهك في السماء» إذ يمحّلنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك موقع المتكلم والمخاطب كي يتلاصقا مع ظروف التصنيص فمن الذي يرى الآن، هل يظل الفاعل هو الله؟ ومن الذي لا يزال يقلب وجهه في السماء حتى اليوم؟ لقد استقرت القيلة وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذي بقي يتعذب ويأى شيء؟

يبدو أن تحرّك ضمير المخاطب يتجه صوب نبي جديد هو بقية السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيتهم، بل هو صورتها العلوية للوضيعة. لعل الشاعر وقيلته القصيدة، لكنه قبل أن يرضأها يمتحن فيها بشدة؛ فما تلعب بقية الآية المسكوت عنها في التصنيص «فلنولينك قبلة ترضاها». دوراً هاماً في إنتاج دلالاته وتحديد نتائجه مع الموقف الشعري الجديد. من ناحية أخرى فإن مواقع التصنيص في مستهل القصيدة، عبر فقرة مستقلة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر في توجيه استراتيجيتها، وتحديد شفرة إشاراتها التالية، كي تتوافق مع هذا الأفق القدسي الرصين. وسنرى أن ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلب منا أن نلوي عنق الكلام حتى يلتئم بما يتناص معه، ويستوى عليه في ماء واحد، هنئذ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هي قضية «الخلق» وهي التي تمثل الخلفية الثقافية

في أن واحد فمحمد الثاني بدل من محمد الأول، هذه روح التسمية، إنه قدأضمّر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشترط تطبيق معه مثل بدل النكاح، أو حتى ليستترك عليه بعض مافات. لكنه دائماً يستقيّره ويستقرّه، يلعب معه ويستقرّه. والإهداء لأى منهما جرأة ومخاطرة أمام الآخرين من القراء، الذين لا يشاركون الشاعر تماهيه مع الرسول أو تباهيه بذاته، وإن كانوا يظنون لقصده في الترميم والتورية.

الشاعر يحب التنازل ويعيش في رحابه، يتمسّق القراءة ويوظفها في قصائده، وهو يمدّ خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويواشيه، يجيب طرفاً من المعنى ويظهر آخر لكنه لا يذهب بعيداً في التعمية والتقييب، يظل في تلك المنطقة المظلمة للمطربة بين التعبير والتجريد. يقف على «أعراف الكلام» ينظر يميناً لأصحاب جنة اللجاز الشعري يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كي لا تطفئه، دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهاات أو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النوع من الشمرية المتراوحة بين العوالم الخفية والأساليب التي تتخلّق في رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتعلة لشذرات معيّنة من التراث، بل يصدر عنه تلقائياً في امتداد عضوي حي، لهذا يبرأ من التناقض عندما تنسجم عليه غلالته الشفيفة، تمتد أعرافه في الدم الساخن اللدني، تبعث خلاياه الحية في النسيج المتولد، لا يمكن له مثلاً أن يتصور الشعر خالياً من أربابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من حمرة الذات المتكررة، ولا ممزق العبارة للترابدة، مهما استغرق في الاستبطان والظيران، يظل «تلاحم النص» الشعري ميزته التي تمتنع من التفتت، وتجسد «الحالة التصويرية» بؤرة التي تحول بينه وبين التجريد المطلق.

المریضة التي «يخطر فیها النص الشعري فی تأمله لذاته، ومراقبته لقرینه المفقود». ومن ثم فإنه یکتفی بالرمز والتلمیح، ویقیم دلالته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات الثقافية المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر فی مقطعہ الأول والمطول حیث یقول:

غیمة من رقع الماء القضاء الدخلة الباهتة
التفت على مغزل الشمس وریاح
ورمادی نسیج فکت عروته حدوة طیر
لیس
ینقض ولا یعلو،
اهتراءات رقیقات تبعثن وفي هدابهن
اشتبه الشوک المضيء القنفذ الساطع
یرعى،

عنکبوت ذهب یقطر منه

الأرجوان

اللیل فی آخره السهل عصفیر ینقض عن
الریش بقایا القطر اضغاث النباتات هباء
الذر

والغبشة یسلمن المناقیر إلى دقه
الجناحین

انهار الحم فی أعضائه واصاعدت شیعته
من

تحت حناء الذری

الصخرة تاوی للنعاس الرطب والهوة
تلاعب

والقرية جرو مرح لأن به الخوم البعيد

والواقع أن المقطع لیس طویلا کما یدو لنا، لکنه یمتاز إلى «طول نفس» غیر عادی فی متابعتها لأن جملة وعلامات ترقیمه تتميز بهذا الطول الذی ینجح فی تخلیق الأثر الناجم عنه وتولید الشعور به. فلو احتمکنا لهذه العلامات لوجدناه يتألف من أربع جمل فحسب، تتكون الأولى من سطرين وتقف مبهترة بفعل التثوين الذی تنتهی به فی «وریاح» والثانية من ستة سطرين، والثالثة من ثلاثة، والرابعة من أربعة، غیر أن هذا لا یکفی بدوره کی یفسر لنا ثقل الأبیات من الوجهة التركيبية، وعلینا أن نتمتع فی تكوينها النصوى حتى نستجلی مصدر هذا الثقل، وأحسب أنه یعود فی الدرجة الأولى لظاهرة بارزة فی هذا المقطع، بل تعتبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة، وهی الالتکاء الشدید فی تكوين علاقات المتواليات اللغوية على نموذج البذل النصوى، بحيث یدور کما لو کان محور هذه العلاقات ونقطة تکرین بؤرتها التصورية. فإذا تذكرنا أنواع البذل وطبیعة علاقاته التي تتراوح بین الکلیة الجزئية، والشمول والخطأ، وجدنا أنها یمکن أن تتراعى جميعا فی صلة الرمز التالى بما یسبقه دون فاصل من صطف أو وقف، لکنها لا تشتمل بصراحة على الضمیر الذی ینبغى أن یربط البذل بالمبدل منه. هنا تقع العلاقة بین أطراف هذا النسق التعبیری على الطرف المذهب للمسحاز الذی یجمع بین الدلالات فی دوائر متداخلة، فی تلك المنطقة المتراوحة التي یصفها علماء الشعرية بالمیوعة والإبهام، ویصبح علینا حیث أن نرقب التداخلات بین هذه الدوائر فی علاقاتها السیاقية والاستبدالية معاً، علینا أن نبحت لتشکیلات التعبير المتوالية عن نموذج نصوى دلالى یدبر هذا التعالق دون

أن يحصر الجملة من التذبذب بين الفصل والوصل، مما يجعل فكرة البديل تتحول إلى تقنية شعرية تكيف طريقة الترميز والتخييل في النص، ولتتأمل بعض هذه الأنساق في المقطع السابق:

- وقع الماء/ الفضاء/ الدخنة الباهية

- رمادي/ نسيم

- الشوك المضيء/ القنفذ الصالح/ عنكبوت/ ذهب

بقايا الفطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فنلاحظ أننا حيال منظومات من البدائل الشعرية الطريفة التي تؤدي معنى الوصفية الضمعي، دون أن تدخل في نطاق النعت اللغوي لبعدها عن الاشتقاق. لكنها تتخبط في عمليات الإسناد والوصفية الأخرى التي تقوم بها النعوت والأخبار لتكون مجموعة من المتواليات التي تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففي المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلا من الماء والنخلة بدورها بدلا منهما أيضاً، دون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البديل المعتادة من كلية أو جزئية أو اشتغال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ آمناً سوى أن نتأمل فيها حتى تصبح من قبيل الإبدال التصويري الرمزي، فالماء والفضاء والدخنة عناصر متفاعلة ومتداخلة في تكوين المشهد الرامز لهذا العالم السديمي، وحينئذ نجد أن توالى الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصة، مما يذكرنا بما يقوله علماء الشعرية من أن انسحاق الوصف في أقدر الآليات اللغوية على تقديم الرؤية الشعرية. وهي رؤية تتمتع فيها العناصر المتشابهة والمتباينة لصناعة تكوين كلي، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين

بطريقة معقولة، إذ كثيراً ما يتضمن علاقات على جانب كبير من الرهافة التي تعز على التحليل، ولا تكتفط سوى بالحبس الجمالي الخافط، ولنفتر مثلاً في هذه الحزمة الأخيرة من العناصر البديلة:

- بقايا الفطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فهو لا تتألف من وحدات مبسطة، بل تجتهد في التقاط أطراف بعيدة لوقائع مركبة كي تقيم بينها - بالتوالي الاستبدالي - مطارحات دلالية تمنع في تعلق تكوين تشكيلي لا يلف عند سطح الظواهر الحسّي، بل يحيلها إلى أصداء وأزمة مرغلة في الاستبطان، حيث يتلاشى الفطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق النباتات في النوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطوحها وقد ابتلت بهذا الفطر، وتستحيل الصورة كلها إلى هباء نرى يسبح في ضوه شعري رقيق، وأو تبادر لنا أن نبرز حرف العطف الكامن بين هذه المتواليات لقتلتنا فيها روح الصورة الشعرية الجامعة لأطيافها المتراكبة.

فإذا ما ارتفعنا قليلاً عن سطح النص القريب لنرقب وحداته الدلالية وجدناها تدور حول غيمة رمادية زوايل ونهار، وصخرة وقرية، وفي تمثل في جعلتها تشكيلاً متجاوراً ومتحاوراً، يؤلف بالتفاوت والتداخل لوحة تمهيدية ذات لمحات سرديّة راقية، حيث لم يبرز الفاعل الأصلي في النص بعد، لكنها تتحرك توطئة للأدب. ويتم الإخبار عنها بوحدة إسنادية تصويرية، فالصخرة مثلاً تأوي لنعاس وطب، والقرية تدام مثل جرو مرجح، هناك نسق من التوازيات الوصفية يجعل المتواليات ذات صبغة «شبه سرديّة» دائماً. على أن علاقة الغيمة بالليل والنهار مثل علاقة الصخرة بالقرية ذات طبيعة حلولة أيضاً، هنا

تألف العنصر ولا تختلف، فالكلام مخطط من لحمته
وسداه، وإذا كان ما يريد قوله في التحليل الأخير غائرا
في تلافيف النص، فإن بوسع القارئ أن يستشعر أنه
ليس مُفْرَغا بآية حال من المعنى، بل عليه أن يتأمل قصده
وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه في الكلام حتى يهتدى
إلى غايته، وعلى أية حال فمارئنا في أول الطريق:

رجل، وامرأة تفتح في عروة ثوبيهما
الشفيفين
بخورا ولبانا زاكيا، تفتح في الطوق هلال
خُفق نهدين، حفيف المخمل الناعم
بالجملة،

والمرأة تمشي خضرة معتمة في
هودج الليل ويمشي الرجل النائم يقظان،
يدان انفتحت بينهما عشر عيون
يتواشجن مياهها
وارتعاشا ودما تصهل فيه الخضرة
الدافئة

القمح ربًا للركبتين، اخضرت الطينة
أوراق الشفاة اصاعدت عُلَيْقَةً عطشى،
اقترباً، قبلة توشك ..

عقد الكهرمان اساقطت حباته وانتثرت
تومض ما بين النجيل الغض تهوى ظلمة
لامعة
بين الشقوق.

انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما
بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهداة
الخالقة

الأرض وإغراء الشقوق
السنبيل، الذاكرة انصبت بما تحمل من
إرث، وليل
ذويان الخلق في الخلق انشطار الخلق في
أعضائه

أقعت واقعي
عينًا يلتقطان الكهرمان
اشتبك الماء بلحم الأرض في

عشر لغات حية العناب
القمح تنطوى أعواده الهشة، قش،
وبشاشات

تكسرن، وعرشنا يفسح الهيش، اشرب
بهجة الجوقة بالغضب الاناشيد تناوشن
السماء اتسعت

والأنجم ازدانت بما
يرسمه الكحل عليها ازهرت عليقة القبلة،
صلصال - له النعمة والمجد - ارتوى،

تحت اللسان احتشد الطير
وكعك الاقرباء السكر الذائب في ماء
الشعير،

كبير من الصروف المتعاطفة بتركيز يفرج على التوزيع الصوتي المعتاد، ويخلق تياره الإيقاعي والدلالي الأفعال في النص.

يحدث هذا على سبيل المثال، لا الحصر، في المناطق التالية:

- مع الفاء في قوله: (تفتح في .. شفيفين.. خلق نهدين.. حفيف للمخل)

- مع القاف والعين في: (أوراق الشفاء.. عليقة عطشى.. اقتراب.. قبلة.. عقد الكهرمان)

- مع العين والقاف أيضاً في: (أعضائه.. أقمعت وأقمى.. عيثا)

- مع الشين والهاء في: (أعواده الهشة.. قش وبشاشات.. وعريشا يفتح الهيش.. اشرايت بالعشب الأناشيد.. تناوش)

وإذا كانت الشعرية تتمثل وتليق في تقاطع محور الاختيار مع التركيب فإن أثر هذه الحزم الصوتية الفائضة عن الإيقاع، والمعلقة لتجاسر الضيوط في النسيج اللغوي وانتظام ألوانها؛ يكاد يرتبط بوظائف التعويد والهمهمة في السحر والطقوس السرية، عندما تتم صناعة تيار صوتي قادر على تفسير الحس وإطلاق الطلقات الكامنة في اللغة. عندئذ يصبح بوسع المثلي أن يستجيب بلا وعي للمعنى بأعذاره صدى للصوت، فإذا تمثّلنا من جانب آخر الموقف الشيق العام في المقطع وطابعه الحميم، كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة في خلق مناخ الهنس والإسرار حيث لا يسمع طق القبلات وحفيف الثياب الشفينة بموسيقاها التصويرية.

احتشدت في نكهة الحلم حروف المد والقصر.

وصلصال - له النعمة والمجد - على بابسة العرش وفوس الألق والماء استوى

يستمر في هذا المقطع - وفي بقية القصيدة - تخفيف تقنية الإبدال النصوي والدلالي بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرب على الانتباه إليها فإن حساسيته تجاهها سوف تتضاعف كلما مضى في صفة النص، بحيث يصبح قادراً على الوعي بتناجسها الأسلوبية جمالياً، مما يجعله يدرك الطابع التصويري بين وحدات الأرابيسك اللغوي ويمزجها تشكيمياً ورمزياً. لكن يبقى عليه لمواصلة القراءة المتعمدة ألا يلق عند هذه الظاهرة كي لا تأسر فطنته، ويتمتع في بقية الملامح التعبيرية للنص، وتلفت النظر إلى ثلاث ملاحظات هنا:

أولاً:

يتعلق بما يبرز في النص من صيغ صرفية ذات بنية متضاعفة ومتشعبة صوتياً ودلالياً، مثل «أصاعدت»، «أسأطعت»، «أصبت»، «أشرايت»، «عيثا»، «تناوش»، وهي أفعال محذرة لدلالاتها بحكم تكوينها الصوتي، وتابرة الاستخدام في المعجم الشعري المتداول، لكنها بتوافقها في تأليف النسق السريدي هنا وتشاكلها فيما بينها تضفي على النص ألفة مفارقة لغرابتها في ذاتها، أي أنها بذلك تتجمع في تبشير الأثر اللغوي للصياغة الشعرية عن طريق تكثيف البنية اللورولوجية والدلالية.

ثانياً:

تتجمع عبر هذه الصيغ وغيرها في مناطق معينة من المقاطع جزءٌ صوتية متواشجة، يتم فيها استقطاب عدد

بالفأ:

تنتظم حركة المقطع الدلالية طبقاً «لوقتية» محورية في العرس الشعبي بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أن الفاعلين فيه يلغهما إطار التذكير المخصوص. «رجل وامرأة» غير أننا لا نلبث أن نعثر على مظاهر التعريف بهما، خاصة الرجل، عند نهاية المقطع حيث تمتشد في نكبة حلمه حروف المد والقصر ويرتوي صلصاله بماء القيلة، فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما نتابع المرأة وهي تمشي إليه خضرة محتمة يحيا بها الطين ويتنثر منها عقد الكهرمان، فيصبح عمل الجنس كناية كبرى في صناعة القصيدة، في اشتباك الماء بلحم الأرض في عشر لغات حية حتى يمتشد الطير الصداح تحت اللسان. ويأتي تدوئها من المحيطين به مثل كعك الأقرع المكون من سكر ذاتي في ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا في واقع الأمر حيال بطاقة سرية سخية تجعل ترأسل البديلين المتطابقين: العرس/ التظلم، يتم عبر عدد من الرموز العتية التي تزداد خصوصيتها بهذا الأندواج الجميل.

فنعما يقول مثلاً: «القص ربا للركبتين» ينشطر هذا النمط الداخلي للسنبال المباركة إلى وجهتين متوازيتين: إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام الشعري الطيب، غير أن الجمع بينهما في صورة مكثفة واحدة هو الذي يراد التبادل للمعتمد على إيماءات الكلام الثقافية علاقتهما المخصبة، ومع أن انتثار عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج الليل قد يستحضر لدى بعض القراء المباشين للتراث الديني حديث الإفك، غير أن النص يتفادى إثارة بلباقة بالغة، حيث تخفف الذاكرة مما

تحصل من إرث لتلمع الأنجم وهي تزداد بما يرسمه الكلل عليها، ولا يبقى سوى ما له النعمة والمجد في مقام قسمي ينتهي كما بدأ بجالة الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلى لنا طابع هذا الشعر الذي لا يستثنى المأثور ولا يجرح الحواس والوجدان، بل يفوس في أحشاء هذه السلسلة التي ينبثق منها برفق، مستشعرا إنجازاته التعبيرية وصيفه الطينية الأثرية لخلق عالم مكثف لكنه مفعم بالتجانس والاتساق.

سرعان ما ندرك حينئذ أن القصيدة يسرى فيها تيار أفقي موصول، يضيئ عليها نرجة عالية من التناغم، مما يخفف من أثر البعد وشبه الغياب الذي تخلفه دلالاتها المستكنة في ضمير النص الخفي. ويتمثل هذا التيار في «سريان صوت القصيدة وتمايمه الواضح مع «الأناء» الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجانب عنيف في فواعل النص ولا تقاطع حاد فيما بينها، دائماً نجد صوت القصيدة متقدماً يحوّل حالات الضلال والتشوش ويعزز بلورة البؤرة المتمثلة في الذات الشعرية كعمود فقرى للنص دون مراوغة أو طمس كما ينتظم في قصيدة عفيفي مطر عنصر آخر تمثل له بالضم، المصفي، فيإقاعات الانتقال عنده هادئة محسوسة، وملاقات الصور لديه معتدلة بارتياح كبير، ليست هناك تكسرات فجائية، ولا امتزازات ضمنية، لا يفتش بصر القارئ فجأة، بل يفجره بموجات موقعة بدقة من الضوء الهادي والغللال المتراقصة التي تنبعث من «مفشريته» التعبيرية، حتى يصبح بوسعنا أن يتفاعل مع هندسة التركيب الكلي للنص لتتجلي له رؤية مكيفة لما يطل عليه، وشعور ناعم بالوسيط اللغوي الذي يرى عبره ويكتشف المعالم من خلاله.

يفتح جبروت الصخر مسالكه

والحجارة تخز صعقة

فهل لإسبتها شفافية اكتساء العظام

باللحم

أم تنزل الدهشة من سمواتها العلى فى

صيحة كالصاعقة المرسله ||

الجسدان ينبعان وتتسع بهما حدود

الأرض

ويُزحزح الألق

حزان كأنه الجوف

ورحمة كأنها جيوش الشجر وخيول

القرابة الصاهلة فى ذاكرة المسافرين.

جسدان هما الأرض بما رحبت

وأرض هي المسافة المقدسة بين

العبارة والعبارة

إقامة فى القول هي السفر على

اطواف الذاكرة العالقة بجريان

النهر ودوران الريح

والمنبدعة بين جزر الرغبة القاسية فى

أن يكتشف المكتشف

وفى الامتلاء بالجرأة المتوهجة على قول

ما

قليل مجدداً

وضرب الخيمة فى مرقم القصيدة

وبادية الحداء..

يقترن فتح القوس فى هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح
التي ابتدا بها المقطع السابق؛ لكن المرأة هناك كانت هي
التي تفتح البُحُور واللُبان الزكى فى عروة ثوبيها، أما
الذى يفتح هنا فهو البديل النقيض: جبروت الصخر،
وكلاهما كناية ماثورة تصب فى افتتاح القول الشعري.
وإذا كانت الأقراس والماب التنصيص تعبت بنا فى
القصيدة الحدائية عادة لتزيد من أوهام الإيهام، فإنها
تقوم فيما يبدو بوظيفة مغايرة هنا؛ هي الكشف على وجه
التصديد، إذ يتم تخصيص المقطع المقوس لتضيق
المسافة بين البدائل الطباقية حتى تكاد تصل إلى المزج
والتوحيد بين عمليات التخليق عند اكتساء العظام باللحم
وعمليات التعبير عن قياس المسافة المقدسة بين العبارة
وتنظيرتها، والجرأة المتوهجة على قول ما قيل مجدداً، ما
بين القوسين إذن لا يستحضر تضمينا ولا يستوجب
دهشة ولا يفرس فى جسد القصيدة: سهما يجمع
القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة
أخرى تزيد الشعر حضوراً شفقياً مظللاً.

الإشارات الواردة فى المقطع، والقصيدة برمتها، تثير
الخمائر المستكنة فى الثقافة العربية الإسلامية وتبث
مشاهدنا الرمزية الحميمية، حيث تقترب بحد من مجال
التعبير القرآنى والجاهلى بينما تنزل إلى منطقة التعبير
الصوفى. فالحجارة «تخز صعقة» مثلاً خر موسى
عندما تجلى له الرب فى طور سيناء، وكذلك «كسونا
العظام لحما» ود السموات العلى، و«ضاقوا عليهم

الأرض بها رحبت» أما الأثر الجمالي الأبرز فهو صيغة عنقثة الشهيرة التي تكاد تبطل في جوفها ما جاء به الشعراء من قبل وهي تتشكى لمن جاء من بعد:

«هل غاب الشعرء من مثر دم»

مما يجعلها تتحدر بعمق في جسد القصيدة وتنقل إليها الشكوى الأبدية. وبين هذين الطرفين فإن «زهرة الألق» و«مسافة العبارة» ومصطلحات «المفسر» و«الاكتشاف» تنتمي كلها للغة المتصوفة، والمهم أن النسق الذي يتألف من كل ذلك يمثل سببكة متجانسة من الوحدات المتقطعة في تشكيل الأرابيسك التعبيري، حيث يصحب ويشف في الآن ذاته، ويضئف وهو يكرر ويكتشف المكتشف من قبل ليعيد مرة أخرى ضرب الخيام في بقاء الفناء العرسي. عندئذ يخفف ضوء التعبير، ويلعب بالوان التصوير، ويلطف مناخ الدلالة الشعرية.

وإذا كان البذل قد ادمننا في المقاطع الأولى من القصيدة فإن التقنية التعبيرية اللافتة هنا ليست بعيدة عنه؛ إذ تشمل في نظام النصوص الذي ينتمي للدائرة الوصفية ذاتها، وما تنضيف على التعبير من غربة اللفة ومحبة، وذلك ابتداء من الوحدات الصغيرة حتى أشدها تركيباً وتعقيداً؛ من أمثلة ذلك:

- شفافية اكتساء العظام باللحم
- خيول القرابة الصاهلة في ذاكرة المسافر
- أطواف الذاكرة العالقة بجريان النهر
- المندفعة بين جزر الرغبة القاسية

مما يقرب لنا إلى آلية التصوير في هذا النوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتفلس من الطابع الحسي التعبيري

دون أن يصاب بالتجريد العقلي البحت، إذ يحاول الغوص على ما وراء المادة مما لا ينفصل عنها في نوع من المفارقة القرينة، فاكْتِساء العظام باللحم نموذج للتجسيد، لكن ما تهم إلى الإشارة هنا إنما هي شفافية عملية التخلق ذاتها، وعندما توصف القرابة بأن لها خيولاً فإن ذلك لإبراز أثرها البعيد في الدم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التي تجعلنا نسمع سهيل القرابة. أما أطواف الذاكرة وأطيانها فهي تتعلق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرغبة القاسية. لا تكن عناقيد الصور على المعطيات الحسية ولا تنقصها في الآن ذاته. من هنا فإنها تحقق نسبة من المصادفة دون أن تؤدي إلى قطيعة. توغل في توليف التعبير المكثف والتقاط الأصداء البعيدة في محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر جميع ظواهرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة في المخيال الجماعي.

بؤرة الصورة المائية:

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفي مطر على محور الذات فحسب، بل تتخبط في تصميم تصويري مكثف، يعضى في جمعه وتبانه عبر النص حتى يعثر على نقطة التبشير التي تترامك عندها أشعته المتناثرة. يقع هذه البؤرة في قلب إشكالية القصيدة وصلب محتنها، بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقي والاستقطاب الدلالي، ولعل المقطع التالي يفتح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة:

نجمة الصبح على وشك الطلوع/ بين
مابين

الفلك الدائر والنار المواقيت؟
كلام تحته تذاوب الانجم والشمس
وامداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة؟

هذا هو المنقطع قبل الأخير فى القصيدة؟ ونظرا لهذا
الموقع ذاته فى البنية الكلية للنص فإنه يتضمن - على ما
يبدو - أبرز حالات التكتيف الإيقاعى والتصويرى.
وسوف نقتصر فى تحليله بإيجاز على مقاربة ثلاثة
جوانب تعبيرية، تضاف بطبيعة الحال إلى ما سبق
ملاحظته من ظواهر أسلوبية عامة تمتد فى أنحاء النص
وتتخلل أبنيته الصوتية والنموية والدلالية، هذه الجوانب
هى:

- نظام الوقف وطول النُفس
- صفاء الصورة المائنة كضرورة للترجيح الغنائى
- تراتب جمالية الفضاء الشعرى وانتظامها.

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعرية عند
عفيفى مطر، حتى لكانها تمضى مزهوة تجر أدبائها
عبر عدد كبير من السطور. لكن الظاهرة اللافتة هنا هى
تعمد إلغاء حالات الوقف اللغوى بمواصلة السطر
الشعرى، بعد وضع خط مائل هكذا/ مما يعنى إشارة
لضرورة استمرار القراءة، فى الوقت الذى يتحتم فيه
اتصال نهاية السطر الأول بأول السطر التالى نصوياً
ودلالياً، والنتيجة التى تنجم عن ذلك هى الجمع بين
جماليات النص المنوع والموزع على سطور، مما يصق
درجة عالية من طول النفس الشعرى من جانب، وألفة
التوزيع الخطى للسطور من جانب آخر. يتكرر هذا
الصنيع ست مرات فى مقطع شعرى واحد، مما يرفعه
إلى مستوى الظاهرة التعبيرية. ويتيح فرصة شيقة لتأمل

السحاب الأصهب الأشهب أقدام من
السعى الهبولى على وجه المياه/ خطوة
هائلة الوجهة .
ماء كل شئ
كل شئ ليس ماءً
جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى
الهبولى عليها بالسحاب الأشهب
الأصهب،
قطعان توالى سيرها المحتشد الذائب فى
غريتها
الريح على وجه المياه/ وجهة هائلة
الخطوة!

كانت رقصة الريح دوارة قلباً يربط بين
الافق والطين،
فضاءات الرمادى النسيج انفسحت
يعبرها وهج الإضاءات،
أشار «الفرغ»

أم غابة من كل زوَجين؟
وهل هذا الفضاء/ سيرة
للشجر المقبل، مرعى لرشاقات
النبال، الصبغة المرسلة الرجح
وإيدان بوقت الفتح؟ هل
هذا الفضاء/ قبة الرحمة بالخلق أم
الامة قوس ودم ينزف من
أجوازه مداً وجزراً، شهقة سوف
تكون الشهادة؟
أمة مستورة هذا الفضاء القبة؟
الأرض الخلاء/ خطوة فى

العلاقات الناجمة عن هذه التقنية في توليف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات في كل حالة. ومن الطريف أن الشاعر يعتمد أحياناً إلى التمثيل الأيقوني البعدي لهذه العلاقات كما يحدث ذلك في فضاءات السطور ومساحات البياض، كما يفعل في جملة:

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى

فكما أن الأرض الرخوة قد فتقت فإن السطر الشعري الذي يمثلها لا يد من فتقه بدوره، يوضع مسافة بياض بين الصفه والموصوف تستدعي قرأة البياض وترجمته إلى شفرة شكلية تمثل الرق، مما يقتضى سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللغة ولا الإيقاع، في الوقت الذي ينتهي فيه السطر على صفة تتطلب وصلها بالموصوف السابق، الأمر الذي ينتقل بعلاقات الفصل والوصل في الجملة الشعرية من الخضوع للنظام اللغوي المستقر إلى تكوين طابع تميزي جديد لها.

هكذا انتقلنا إلى الصورة المائية وجدناها تبلور - بإيقاع يسريدي أولاً وغنائي ثانياً - البؤرة الدلالية للقصيدة، فنمذ طمع النص ونحن نشهد إسقاطاً للنبوة على الشعر عبر تحريك الضمائر في الآية القرآنية. لكنه لا يقف عند هذا المستوى، بل يعمق في استكناه جوهر الموقف من طريق إقامة التوازن الذي يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعي والخلق الفني، مما يجعل القصيدة «كوناً مصغراً» يمر بالمراحل السيميائية والهيوالية ذاتها التي اشترقت بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء. عندئذ يتألق الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوى فضاءاته، لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركز

كالغيث في جملة غنائية تأتي في صورة أولية في بداية الأمر:

«ماء كل شيء، كل شيء ماء» ليس ماءً حتى تكتسب غنائيتها التامة واكتمالها الدلالي في المقطع التالي، فتصبح النقطة المكثفة الأخيرة الجامعة للنص بكل فضاءاته:

ليس ماء كل شيء،

كل شيء نبع ماء..

لتقيم بين مفارقة السلب والإيجاب سر الخلق في قطرة الماء، لكنه يصبح هنا ماء الشعر، إذا خلا منه الوجود فقد معناه، وإذا انبثق غنائيا فيه تحققت ما هيته، لا يؤدى ذلك بطريقة ذهنية أو فلسفية تخفى به إلى «التجديف» في بحر الكلام، بل يؤيده بطريقه الشعر المثلى؛ وهى الغناء الصافي المطهر.

أما فيما يتعلق بانتظام المعطيات البصرية في النص طبقاً للنص العام فإن هذا يتمثل في إقامة تراتب مصبوب لعناصر الفضاء الشعري المشاكل للعالم الخارجي، وروسمنا أن نشير فحسب إلى الهيكل العام لمحددات هذا الجال كي نتبين مدى انساقه وطبيعته. فالألق الذي يرتسم به هذا المقطع مثلاً يدور بين السماء والأرض، وتمضى العناصر فيه متوازية أو متعاقبة، لكنها دائماً في طباق متجانس. فجملة الصبح تقابل جسد الأرض، وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعيًا على عرش الماء، تقوم به قطعان يمتزج بها الغرين بالريح، مما يجعل الفضاء رمادياً، ثم يحترق هذا الفضاء بالبحر الذي تخترقه الصيحات مثل الغبال الرشيفة، فنقوم عليه

قبة الخلق حيث تدوب النجوم والشموس الدائرة في
كلمات القصيدة. ومع ما يتخلل هذه العناصر من صيغ
مجازية تصل إلى درجة اللامعقول في مثل قوله:

«أم الامة قوس ودم ينزف من اجوازه مدا
وجزء»

غير انها لا تلبث أن تتموقع مستورة في قبة هذا
الفضاء من التساؤلات الجذرية، مما يعيدها برفق إلى
المنظومة المكانية، ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرمز
فيها لاستشفاف إمكاناته الدلالية في الإطار العام
للقصيدة. وعندما نجد أن المقطع الأخير من النص
ينصب الطابع الأكبر في التكوين التشكيلي العام هكذا:

رجل وامرأة تفتح في الطوق هلال الوجع
الأخضر، في عروة ثوبيها الشفيفين
الرضاعات
بخور اللبن الحي حفيف المضمحل الناعم
بالآرث وبالوارث
تمشي خضرة مشقة الخطوة بالوقت
وتنأى

وهو يمشى مسئل الوقت بغوضى
الاحتمالات
اشتبك الموت بالقافية الصعبة والماء
وينأى
والمدى بينهما متسع الفقر اكتمالات
التواريخ

المدى أسئلة الأهل الذين ابتعدوا
ثم انتهوا كي يبدوا
هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه
فيهم^{١١}

وهل من أحد يسمع ماء نازفا في
طبقات الذاكرة
ليس ماء كل شيء
كل شيء نبع ماء..

إذا كانت القصيدة جرحا في جسد اللغة يفتح ثغرة
عند مطلعها للمترقب، فلا بد له أن يلتزم مكتملا عند
مقطعها الأخير. يحدث ذلك هنا بتخلق خلايا جديدة تحل
مكان ما تمزق فيما عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع
نفس صورة الرجل والمرأة وقد رأينا كيف أنها صورة
كتائية عن عملية الخلق التي كانت قد ابتدأت فعلا حينئذ.
أما الآن فقد أوشكت على الانتهاء، لا غرو أن نجد
عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهي تحتفى بطفل
القصيدة الوليد، فالحلال الذي انفتح في الطوق بدل
العروة قد أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر، لقد أودق
الوجع وأثمر، كما أضيف بدل جذير إلى تلك العروة
ذاتها هو «الرضاعات»، ويختل مفردات الإرث والوارث
للتكتمل موتيلة العرس الشعبي الموظفة من قبل، كما لم
يعمل للمقطع الإشارة الحانية إلى اللحظات العسيرة في
الولادة الشعرية، حيث يشترك الموت «بالقافية الصعبة» -
لا حظ كيف بقي النموذج الميثولوجي للخلق الشعري بعد
انقضاء عذابات القوافي التي كان يبيت على إبرائها
الشعراء، فيما أصبحوا يرتعون في لفضاءات الشعر
المرسل الآن - أما المدى الذي يفصل بين الرجل والمرأة
بين الشاعر والإبداع، فإنه أصبح يتسع لكل المتناقضات
في الوجود، للفقر واكتمالات التاريخ، كما أخذت تعمره
أسئلة الأهل الذين لا يفتلون يصرخون العرويين على
الإنجاب دون مبالاة بما يتطلب ذلك من الشقاء والضنى،
لا أحد منهم يستطيع أن يسمع الماء النازف في طبقات

الذاكرة عند صناعة الشر، هكذا تعود الصورة المائية
لتركز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غنائية فيها.

وأحسب أننا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التي
بدأت بها تلك القصيدة - وكان أعياها بها - لما كانت
إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائية التي تخلفت حولها
بنية النص. ويبدو أنها صورة مستتارة من الآلة الشهيرة
«وجعلنا من الماء كل شيء حي» تبحث في إيقاعها
عن تفجر الصوت الغنائي. فالماء/ النطفة المعادل للشعر
هو سر الحياة في الكون. وإذا كان سؤال الشاعر غير
وارد في التحليل النقدي الآن فإن القارئ يوسعه أن
يحتكم إلى حالته عند إهانة إنتاج النص، حيث يتمين
عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائية الأخيرة أن
يشرب صفاءها ويتأمل تركيزها وهو يقلب وجهه في

سماء الفن، بحثاً عن معنى القصيدة الذي يرضاه
متحصلاً في سبيل ذلك محطة الفهم المراتبة لمحطة خلق
الكلام الشعري.

ويبقى نموذج «الأربيسك» الذي يمثل بنية هذا النص
ويطبع أسلوبه مائلاً في مستويات اللغة الشعرية وفننسة
تكوينها وطريقة تبنيها الصوري، كما يبقى متمثلاً على
وجه الخصوص في انتظام هيكلها عبر وحدات شعرية
منتشرة بشكل متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة
الشعرية ذاتها : «أنت واحدها وهي أعضائك انتشرت».
وتظل محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو في
تصميمه من بقعة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار
الضوء القطر والعطر المنساب من ثناياه.





أبناء السبيل

بعد حادثة التفاحة الشهيرة
 هبطنا - بسلامتنا - إلى الأرض
 آدمشنا الكائنات بشجيج الامتعة
 وصراخ الأطفال
 فاصططت تنظر إلينا
 كأولئك الذين ينتظرون القطار
 قال الهدمد: (الشجرة الواحدة تثمرُ الخطيئة فماذا تفعلُ الغابة؟)
 نلتقطُ الحكمة من فضاء الففلة الأولى
 ونؤثفها
 يُنازعنا الحجاب
 ويعبرنا السترُ بلا جسر
 وتزعنا الثياب
 قالت التملأ: (ادخلوا مساكنكم...)

نصبتنا خياماً
 واستأنسنا بعويل العيال
 وشقشقة الطيور المفردة
 كان - الوقت - صباحاً
 وكُنّا - كمادة اللاجئ - نجادل
 نتلظى في ظلمة الوقت شظايا الروح
 وتنمو في ظلمة الوقت شظايا الروح
 وتنمو بذرة في الاحتراق
 غرياً، يُكهلنا رماد الأسلاف بالحنكة
 وتؤجلنا نار العبارة
 اتكنا الخطى على من يدكنا عليك؟
 من ذا الذي يبعثر الأسرار بين راحتك
 لا وتر الطريق يأوى إلينا
 ولا شفع المسافة يفضى إليك
 يطلع من بحر المرأة نعاس يُوقظنا
 نسبح في لجج المرأة، نوتاد بلاداً
 ضيقت - منا - الزحام
 يتناثر الدم متفرقاً بين القبائل
 طارت الحكمة من أفواهنا
 وفي القلب عصفور يغنى:
 (عطشان يا صبايا لولوى ...)

(السردان)

ثلاث حكايات صغيرة



(١) الداموس :

(أ) فاتحة :

سؤال يفرض نفسه فى كل الأحيان: لماذا تقلصت مساحات الفرخ فى مدينة الأنفاق الباردة؟
(ب) من عاش فى فرن الحنة قادر على فهم المعاناة.

تتوافر غيوم كثيفة مصبوغة بلون الظلام ويتسلل هواء بارد مريض إلى المدينة النجمية متوغلا فى العتمة الرطبة.

وتحط الغربان على أغصان صفراء ذابلة، تغرد أجنحتها فى كسل ثم تطير ثانية ناعبة تحلق فى سماء المدينة المتكررة.

توشك جدران البيوت وأحجار الأسيجة على السقوط

وتنبعث من الأسبخ المتراكمة فى الزوايا وأمام الأبواب الموحدة روائح عطنة فائحة. وتتوالى أنفاس الشوارع الموحشة فى إيقاع رتيب ميت. ويلعب الأطفال عراة فى الأزقة الضيقة يمتطون صهوة مكنتة بالية قذت من سعف النخيل وهم يرددون بصوت مسكين:

(يا أمى عويشة زرق الشمسية)

(وليدائك ماتوا بالبرد غطيهم بطييق ورد).

والنساء والصبايا يلتحفن بخمار أسود، يفسدن حيرتهن خلف أبواب مغلقة بألف رتاج ورتاج. ويجلس الشيوخ أمام البيوت المترية ينتفضون تحت أشعة الشمس المريضة، والعيون الذابلة تتفحص الأرض اليابسة وشبح المنجم الممتد، جثة باردة تكشف عن فم نهم، يبتلع أحلام العمال البؤساء، تحيرهم هذه المدينة المنكرة. هذه المدينة المنكرة تحيرهم. ويحيرهم هذا الخوف الداجن الذى استأنست به نفوس العوانس والأرامل والصبايا والأطفال والشيوخ وعمال المنجم الذين يتألمون فى صمت داخل أنفاق باردة مظلمة كالقبر، مشدودة بأعمدة خشبية متاكلة.

وفى الزوايا فوانيس يرتد ضوءها مهزوما فى العتمة الرطبة. يخيم الصمت على المدينة المنكرة، ينفذ الصمت المتصل إلى كل الأشياء، وكل الأشياء تنخبط فى السواد. والسواد يضج بالخواء وصوت الصمت. يزعجهم هذا الخواء ويريدون عيئا أن يصرخوا من الكبر والقهر والشقاء، إذا سألت أحدهم:

- لماذا أنت حزين هكذا؟

سمعت صوتنا وأهنا مترنحا:

- ولماذا لا نكون حزينا هكذا؟

كانت النفوس فى ذلك اليوم الشتوى المصقع متوترة قلقة.

انقابها شعور حاد باقتراب موعد كارثة تهز المدينة هزاً.

وصدق الحدس، ولولت سيارات الإسعاف فجأة، وتناقلت الأسمن خبر حادث شغل مربع.

تسمرت الأعمدة الخشبية فى الداموس أنهار للجبل على رينة شباب المدينة الكاسحين فعاتوا، غصت الشوارع بالناس يشيعون الموتى إلى المقبرة، أخذت النساء يلطحن صدورهن فى حالة عصبية شديدة وهن يصرخن ويقطعن شعورهن حزناً على الخوالى، وظل الرجال يتألمون فى صمت يطلبون من الله فى مهمة

أن يكف عن تعذيبهم ويخسر هذا الحزن الذي تلبسهم منذ أن جثم المنجم على ركام المدينة المكشوفة، أصبح الحزن عادة مألوفة عندهم ورثوه أباً عن جد.

امتلات المقبرة بالناس. كانت امرأة تكلّي تكلف بموعها الفائضة بطرف خمارها في صمت، نظرت حولها بعينين زائفتين وانحسرت شفتاهما عن ضحكة صفراء غائمة متوترة. التفتت إليها العيون في ذهول، ارتعد جسمها بعنف وصرخت صرخة متصلة حادة هتكت سر الصمت، ثم سقطت على الأرض منكورة على نفسها.

(ج) هامش :

خدرت أشعة الشمس الذابلة. وتسيل برد قارس يغازل الأشجار العارية، وطارت غريان ناعبة تحلق في سماء ملطخة بزرقة داكنة منطفئة، وارتعشت المدينة المنجمية خلف عجاج كثيف كثيف.



(٢) الكابوس:

تريض المدينة بين احضان الجبال الخائرة منكورة ذاهلة والبيوت الواطئة تلهث ذليلة منكسرة. وتفيض بازقة ملائكة بالوحل واكداس الفوسفات، تمر الأيام رتيبة خاوية تضج بنباح الكلاب السائبة ومواء فقط جائعة تنبش عشا في حاويات القمامة الفارغة. أجساد شيوخ ذاوية تندس تحت ثياب رثة، تجلس القرفصاء امام الدكاكين غارقة في الصمت، تهمهم من حين لآخر بأصوات مبحوحة تمارس هوايتها المفضلة في قتل الوقت، وهي تقذف بأنفاس الدخان عبر لفائف (الحلوزي) الرديئة.

- كش كلبك مات.

وتختلط روائح السجائر الرخيصة بروائح عطنة تنبعث من منجم الفوسفات الجاثم على صدر المدينة كالبيوس المعشش فيها أبداً. ويمر عمال المناجم في الصباح الباكر يلبسون بدلات زرقاء قديمة.

وجوهم ذابلة ورؤوسهم منكسة. يحملون قفافا من البلاستيك بها بعض الخبز والزيتون لسد الرمق أثناء العمل. وصومعة المسجد الضارية في القدم مازالت تتخبط جذعة في يأس تصارع الانهيار. كان

يوما ثقيلًا كالرصاص مثل كل آخر يوم من الشهر، عندما يستلم مرتبه من مركز البريد. كان طابورا طويلا، طويلا في مركز البريد الضيق. وكان المكان مزدحما كثيبا يعج بأجساد يابسة مهمومة تعب. تطبق رائحة العرق على المكان في ذلك اليوم القانظ. يختنق. يضيق به المكان ويحس بالانهيار. إن أنعس يوم في حياته هو يوم يستلم مرتبه. يستلمه بعد مكابدة، ثم ما يلبث أن يوزعه لتسديد الديون يرجع إلى البيت الرابض خلف اكوام الفوسفات محزونا خاوى الوطاب. يستقبله أطفاله الصغار فرحين بعيون متطلعة إلى اللحم والخبز والحلوى يتحاشى النظر في أعينهم، ينظر إلى الأرض في حزن، يدفن خرابه، تتلاشى فرحة الأطفال مترنحة خلف شبح الحرمان، يؤله المنظر، يؤله كثيرا، ويحس بالدموع تنبجس من عينيه المتعبتين. تنتابه رغبة ملحة في التنفس ملء رئتيه، وينخرط في البكاء كطفل صغير يمارس طقوسا مملة، مملة، يخفي وجهه المتقلص في حضن زوجته البائسة مرتجفا كالقرور. تحمل زوجته وجهه بين يديها المعروقتين ثم تتمتم بصوت مجروح:

— كن صلبا كالصفر، يا حبيبي!

ينتابه خاطر مجنون يهيب به أن يصرخ ويصرخ ويكسر كل الدنيا. يحس بحاجة إلى النوم، يتمدد على الفراش ثم ينخرط في حلم مفزع غريب غريب. كان يجري، تطارده أشباح ضخمة تهتز تحتها الأرض، يصفعه الظلام من كل الجوانب، تطل الشمس بوجه شاحب منبعج مصصوص ثم لا تلبث أن تخر سحينة ظلام يحكم قبضته على كل الأشياء.

كانت أجساد ذائبة يابسة تحمل عدادا شد إلى الأنف لقياس كميات الهواء المستهلكة، وكان مطاردا لأنه لا يحمل عدادا، أنهك التعب فتعثر في بالوعة قذرة. ارتقى عليه أحد الأشباح وهو يصيح في حق:

— لا سبيل إلى التحاليل والإهدار اللامستول لكميات الهواء، لابد من ترشيد الاستهلاك. ثم ثبت عدادا صدنا على أنه، أجس بالاختناق وحاول عبثا أن يتنفس ملء رئتيه، صرخ في فزع:

— دعوني أتنفس. دعوني أتنفس. دعوني أتنفس.

كانت زوجته تهدد صدره بإشفاق، قالت بصوت منكسر:

- إنك تعاني من الحمى ياعزيزى.

لم يهجع الألم، كان الألم يمزق أحشائه، احتضن أحزانه وأغمض عينيه بحثاً عن نوم هادئ فى بيته المترب الرابض فى مدينة متكبرة ذاهلة تفيض بازقة ملائكة بالوحل وكداس الفوسفات.



(٣) الوجه الآخر للمدينة:

يرتجف ضوء الشمس متوارياً خلف غبار الفوسفات الداكن، المكتسح لمساحات شاحبة تتلاشى ببطء، تغطي أشعة الشمس فى كسل. ثم تنخرط فى سبات عميق، وتنفطى زرقة السماء. وتكتسح الغيوم كل المساحات منذرة بسقوط المطر.

تقف بجسدها الطرى أمام واجهة محل الملابس المستوردة فى شارع الحى الأوروبى، مأخوذة بالألوان الزاهية والمعاطف الجلدية اللامعة تنهدت بحرقة وهى سادرة فى الهم. وانحسرت شفتاها المرتعشتان عن أمة حارة هزت صدرها الناهد، والشعور بالحرمان يرتسم على وجهها الموهل فى الشقاء:

- يارىى كم أنا حزينة!

ظلت تحملق ببلاهة فى الواجهة فاعرة الفم غير عابئة بالحركة المتمرجة والصخب المنبعث من جنبات الشارع الأنيق، وفجأة انتصب أمامها صاحب المحل بجسد بدين منتفخ ووجه خشبى صلد. نظر إليها وعلى وجهه علامات الانفعال المزيج بالاشمئزاز، وصرخ ملوحاً بيده فى الهواء:

- أنت دوما هكذا تتسمرين أمام واجهة المحل كالشر، هيا اغربى لقد أخطأت العنوان. وفى تلك اللحظة دلف إلى المحل رجل أنيق يتأبط ذراع سيدة فاتنة، فاستقبلهما بوجه طلق. خرجا بعد بضعة دقائق يحملان حزماً من رباطات العنق والفساتين والبذلات الفاخرة.

نظرت إليهما الفتاة والحزن يلهب وجهها، وطاقات بخيالها صور مفعمة بالجراحات التى مازالت تدمى نفسها البائسة. يتمثل أمامها حيها القصديرى المتاخم للمدينة النجمية، لوحة سوداء معقدة مثقلة

بتفاصيل كثيرة غير مرتبة، لوحة مهزوزة ملطخة بألوان قاتمة. ثم تبرز صورة الأم الكسيحة التي دمرها المرض. امرأة تحمل وجهها شاحبا معفرا بالغياب منتحية مكانا قصيا في البيت الطينى المتداعى. ويضج رأس الفتاة بصورة الأب الذى هذه الداموس وهو يشرب الخمر بإقراط ويبتندن بأغنيات فاحشة. يحمله الضمار إلى البيت فى عربة يد عندما يتثاقب الفجر مزيجا عنه رداء الليل الجاثم دوما على ركاب الحى القصديرى.

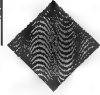
أفاقت من غفوتها على صوت رجل يستغيث فى الطرف الآخر من الرصيف، كان بائع العطور المستوردة يمسك برقبة متسول طاعن مسددا له كلمات مجنونة وهو يصيح فى حلق:

- هذا الأمر لا يطاق. أين رجال الدرك؟ أين؟ هل انقرضت هذه السلالة من هذا المكان؟

أقبل دركى وحسم الموقف.

دكتت السماء. ونزل المطر مدرارا. أسرع الناس تحت المظلات نحو منازلهم. وأغلقت المحلات وأقفر الشارع، كانت الفتاة تسير يملأبسها الرخيصة ببطله، والمطر يداعب جسدها الطرى المرتعش. ضحكت بتشنج متممة:

- الجبناء يخافون المطر. أهل حينا لا يخافون المطر. ولا يملكون مظلات أنيقة كهذه ولكنهم طيبون، طيبون.



استفزاز

ليس يكفى إثارة لنزال... أن ترمى
صارحينى... وإن تشائى ولو عى... تحفزى
وأجهينى بما يليق بمثلى... تعزى
وانتقمى ما يثير... فوق الوشاح المطر

.....

انهضى مستقر... وامطى المهر وأهمزى
حاصرى كل ربة لى... وجوبى معاوى
وإذا لاحت مهرتى لك... كرى وناجزى
فأنا مهرى لا يروق له كرى عاجز
لا مفر... فنازلنى.. جردى السيف.. بارزى
وإذا طالت جولتى وحلاً الطعن.. أرحزى
وأحشدى كل مالديك لقتلى... وأجهزى
روعة... لو لم يسهل.. على نصل معجز

المعدة



بين الشط والشط يقضى مراكبي المعدة يومه، الثمن هو الثمن دائماً: عشرة قروش فضية، تزيد أحياناً في وحدات من عشرة قروش دائماً. يجود بها من لا يعرف الثمن الأصلي، ولكن المراكبي لا يطلب ولا ينتظر حتى العشرة قروش. عندما يقبضها بين أصابع كفه العريض تستدير يده سمراء غير معروقة، مخشوشة بعض الشيء كَيَدِ أم مكتظة فقيرة ولكنها لا تكل عن رعاية أطفال كثيرين. عندما يضع القروش في جيب سرواله تحدث أصواتاً، غالباً ما يبدأ عندئذ في الغناء. موال حزين عن الأمل وخيبة الأمل، ولكن كلماته أبداً تختلف المرة عن المرة.

كثير ما كان البعض يهرى الانتقال للشاطئ الآخر ليسعد بصحبة المراكبي. فقد كان غناؤه يتم على نحو عجيب. حتى عندما ينقل أكثر من شخص - ولم يكن ينقل أكثر من ثلاثة أشخاص في المرة الواحدة يُشعر كل واحد على حدة أن الموال موجّه له وحده دون الآخرين. وكان يشعر بالسعادة عندما يرى وجهها عابساً أنتشرت بين ثناياه علامات الحبر والثقة، وكان لا يدخر وسعاً كي يشعر سامعه أنه بالفعل لا يغني إلا لأنه هو بالذات، وأن كلّ أمه هو بعث الأمل في نفس سامعه، هذا بالذات، وأن هذا الأمل هو مبرر وجوده والنقطة التي يرتكز إليها كيانه.

رجال ونساء من جميع الأعمار ينقلهم المراكبي بين شطى مدينة الموتى ومدينة الأحياء ودائماً يتركهم أكثر جبراً وإيماناً فقد اختصهم للمراكبي وبارك إنسانيتهم. كان غناؤه مريحاً شجياً يتقبل معه السامع كيانَ حاله المنقوص، فيفيض لحظةً بجمال الحسرة ورقة الفهم، ويتقبل نفسه والآخرين هكذا كما هو وكما هم وتستكين النفوس، فيها هو رجل فهم ووعى وتقبل كل شيء فراح يواسى ويعزى وكأنه بالفعل عاش كل الحيات وذاق طعم كل العذابات وأصبح لديه فائض عظيم من الحنين العطوف.

حتى أنه إذا نظر إلى أحدهم لمس شغاف روح ناظرة وتواصل وذات صاحبه فى مكان خفى لا يعلمه هذا ولا ذاك.

عندما يشكره أحدهم على مسحبته كان يضحك ويقول مجاملة: «السنا كلنا فى نفس المعديّة ؟ ولكنّ ظلّاً خفياً وراء لمان عينيّه يسأل بعد أن يتعدّ الراكب قليلاً وتغلف قلبه غلالة حسرة سوداء..

ولكنّ الناس يرونه اسمى من السمو معطاءً سخياً يشفى الجراح ولا يطلب لنفسه شيئاً تسعده لحظة تواصل مع أحدهم كمن نال رضا النفس المطمئنة بعد شقاء. عندما يعطى لا يعطى من مكان متعال. كان يشعر الكل أنه فى مكانة عظيمة يرقون هم إليها عندما يهتم بهم المراكبي كل هذا الاهتمام.

أصبح المراكبي موضوع القرية، الكل يشعر أنه هو بالذات موضوع المراكبي حتى وهم مدركون أنه يوزع بينهم جميعاً أشياء يملكها يوماً قصداً، فيستزید منها كل من عرفه.

وكان المراكبي لا يرد أحداً. حتى وهو مريض، حتى فى الأوقات التى كان يبدو عليه فيها الإرهاق الشديد. كان دائماً ينحى نفسه ليفسح لنفوس الآخرين، وكان سريعاً ما يلتقط أحوالهم، فإذا وضع العشرة قروش فى جيبه بدأ بفناء موال ينبئ بحال المستمع فيانس الراكب لهذا الإرهاق، ويشعر بكمال لحظة يتحقق فيها التواصل بين البشر يوماً كلام - كيوم جاءت «بهية» بنت تاجر الماعز؛ ما إن وضعت فى يده القروش العشرة حتى نظر إليها نظرة طويلة مليئة بحزن عميق أطلق بعدما صوته العذب يقنى فى عتب: «يا ميت ندامه على اللى كان الجمال فى إيده ولا صانهوش.

يعرف متين الجمال للى يعرف ما يصونهوش»

وكانت بهية يوماً جميلة تركها ابن عمها ليتزوج من غجيرة الموالد.

سخى الروح واللسان كان المراكبي. عطوف وهز ينقل الناس من شاطئ الموت إلى شاطئ الحياة والعكس. وكان غالبا ما يجد الراكب عند المراكبي سخاء من نوع آخر. كان يحاول له أن يقدم الطعام لصحبته. طعام يصنعه هو بنفسه يقدمه لمن يركب معه وكأنه يقدم قربانا لابناء آلهة لا يعبدونها إلا.

وكان الكل يدهش فهذا الرجل يأخذ عشرة قروش ويطعم الراكب من وليمه كلفتة أضعاف أضعافا. كان هذا حاله مع من لا يعرفه عن قرب ومن يعرفهم عن قرب. أما فئة الأقربين فكانت تعلم عنه ما لا يعلمه الآخرون، ولكنها لا تبرح بالبسر. الأقربون فئة من نوع خاص، فئة تأكد له أنهم يظنون انفسهم من عجيبة أخرى غير باقى البشر. فئة لا تكذب ولا تظهر ما لا تبطن. لا تنهاون فيما تعتقد وتقدس الحق والعدل ولا تتنازل ولا تعرف الحلول الوسط فئة تظن نفسها متكاملة ولكنها تانس لمن حولها وتخاف على نفسها أن تصبح كالآخرين.

كان يلتقط أحوالها فى الحال، ولكنه يترثى فى الحكم على أمورها. كان مثلاً ينقل «خواطره» فى الأسبوع، مرة، تذهب لتزور قبر أمها وترجع مغرورة العينين وعقلها شارد وروحها مستل دائما متشحة بسواد ثقيل. وكان الجميع يحترم حزنها فلا يحدثونها إلا حديث الموت، أما المراكبي فكان لا يلتفت إلى وجودها إلا بقدر، مع أن «خواطره» كانت امرأة من نوع خاص. ذات ملامح قوية، جسم ممشوق ثلثه حالة من الكبرياء نادرا ما تلتقى بكل هذا الحزن. إذا ركبت مع آخرين لا تحدث أحدا، تهرب من عينيها نظرة ازدياء لا تسلطها على شئ بالتحديد، فيشعر الموجودون بالارتباك. وكان المراكبي تشغله «خواطره» إلى حد بعيد، ولكنه ظل على حياد تام إلى أن جاء يوم ركبت فيه معه وحدها، فأطال من الشط للشط، وانتظرها حتى فرغت من زيارة قبر أمها ثم أطال رحلة العودة وبدأ فى الغناء. وما إن سمعت «خواطره» الصوت ووعت أن كلامه موجه لها دون غيرها، حتى ارتخت ولانت وفقدت غضبها وزالت عنها نظرة الاحتقار. لقد أعطاها المراكبي من روحه حتى الثمالة.. ثملتها هى، إلا أنه عندما رأى شرارة الغضب تنطلق فى تلك العين، أزعجه ذلك كثيرا، وتمنى بينه وبين نفسه لو أنها قاومت، لو أنها لم تصدقه، لو أنها لم تسلمه إرادتها هكذا، فهو كان يغار عليها منه.

بعدما جفت معاملته لها وأخشوشنت الغاظة ويعد أن كان يتكلم ليشفى أصبح يتكلم ليجرح. وكان مفتاح فئة «خواطره» فى الواقع بسيطا، فقد كان يعلم أنه ما غالى إنسان هكذا فى الاستقامة إلا لأن

بداخله زنديقا، وما قسا أحد في الحكم على الآخرين إلا لأن به أضعاف ضعفهم فكان المراكبي يخاطب هذا الضعيف المستور حتى ينكشف ليبدأ عزاؤه. ولكن ما إن يلمح يادرة الاقتناع في أن الكل يتساوى، حتى ينفر ويبتعد. عندئذٍ كان يُسمع يقول: يا خسارة، وكأنه ينعى لنفسه انتحار عزيز. إلا أنه أبدا لم يفقد الأمل في أن يجرى إليه يوم يستطيع الأخذ كما يستطيع العطاء.

سنون طويلة أمضاها فوق المعديّة بيت الأمل ويتلاشى أمله في العثور على من يقف أمامه موقف المساواة: ندُّ لند يعطى بقدر ما يأخذ. وجاء ليل كان وحده في المعديّة عندما هبت عاصفة لم ير مثلها من قبل، غلبت الرياح خبرة السنين وانقلب المركب. لم يكن شط مدينة الموتى بعيدا، فاستجمع كل قواه وركز عزيمته في ذراعيه لتتقلبه إلى شاطئ النجاة. عندما وصل منهك القوى راح ينظر وجهه على ضفة النهر الذي صفا فجأة كما غضب فجأة، ورأى نفسه كاملا متكاملا محتويا لكل شيء، وفهم سر شقائه، ولكنه لم يفهم سر الأمل الذي عاش له وبه قبل أن تتحطم المعديّة.





تصدُّمني عتمةُ أن أتراجع للخلف

في هذا الوقتِ الضيقِ

في هذا العصبِ المجروحِ.

في ذاتِ الوقتِ القابعِ :

خلف الروحِ :

اتهمياً : ان أتذكر

(طاولةً..

أوراقاً فارغةً..

أعقابَ سجاثر متناثرةً..

حول الطاولة..

وجوهٌ من «زأن».

تضحكُ في وجلٍ
وتثرثرُ في سَعفِ الأركانِ
في هذا الوقتِ المتقوقِ..
أتهيا أن اتبحرَ
وأصيرَ بخان..
أتسللُ عبر ثقبِ النسيانِ.
وأسربُ وجهاً مملوءاً
ببقايا وطنِ..

أراجع

عشرَ

سنينَ ...

أتأملُ :

نفسَ الطاولةِ،

رفاقاً !!

أصلبُ من خشبٍ.. الزانِ،

ودفاترِ تصرخُ بالطيقةِ،

والإنسانِ،

طاولةٌ : في وسطِ الغرفةِ

تشتنج ..

من فرط صعود الأحران..

ويجوه الخشب «الزان».

ظلت : جامدة،

خامدة..

لا تتغير..

لا تتبدل

ثمة أعقاب سجاثر...

وبخان..)

في ظل الوقت الجارح..

في رعب الوقت المجروح

في تلك اللحظة :

يدهمني وجع الذكرى..

تصدمني غمة أن أتراجع للخلف

يحزنني أن أتخيل وجهك..

يا أن.

لباس العاشقين



رايقتى أطوح بدفى، فتنخلخل الكتلة فى دولاى البدن وتفسح قدراً من الفراغ، تتأرجح الكتلة بين احتلاله أو الجلاء عنه، وما كنت أعرف أن الفراغ بقادر على إزاحة الكتلة، ولا يبقى فى دولاى بدنى سنواه، فشفت الرؤيا، ووجدتني أزداد تطوحاً، وأعرف عن البدن سِتْرَه، عندما لم يعد خلف سِتْرَه ما يستحق السِتْر، وعندما لم يعد النظارة ناظرين إليه، فكل منا رغم الزحام فى المكان نتطوح ونتطوح، مشتاقين لمن يملأ الفراغ.

كانت الأجساد فى تطوحها تتلاصق، وفى عريها تتلامس، وعلى بقات الدفوف الصاخبة تتخلص الأجساد من شهوتها، بالغة بها عنان التحليق، فركبت الأجساد مركبة الأجساد، فعزفت لها الطبول معزوفة الصعود، وما سكنت فى طبقة من طبقات النرى، وما نزلت من مراكبها إلا عندما جاء وقت الإشهاد، فشهدت بانها ما تعلمت سوى علم الإفطرة، وما جاءت إلا من توافق المسامات التى بالجلود، وما خرجت إلا لتدخل، وما دخلت إلا لتحيا، وما حييت إلا لتموت، وما ماتت مادام النَّفْس الذى خرج قد أزدان على مقعد الجلوس، فأطعمت بقدر ما أزاحت الكتلة وأحلت الفراغ.

فإذا ما عادت الكتلة للبدن، التزم الأمر، وعشق موقف العبودية، فَمُنَح مفتاح الطاعة، فدخل، وسكن، لما البسناه لباس العاشقين.

سَوْرَات بَائِدَة



«ولد الدونس لا ما رتين في ماكون سنة ١٧٩٠ من أبوين شريفين وعهد بتقويمه وتعليمه إلى قس واسع الاطلاع، أرحى الطباع، خيالي للترعة.

وبعد أن نال إجازة الفلسفة من معهد للميسوعيين أخذ إلى البطالة إذ لم يتح له العمل في حكومة بوناپارت، فتعلم الإيطالية والإنجليزية، وحركته نواحي المصبا إلى الحب فتثمت عقله فتأد أولع بها ولها شفت جسمه وأضل عقله، فبعث به أهله إلى إيطاليا ليبراً ويسلو، ولما عاد حكم الملكية في فرنسا سلك نفسه في نظام الحرس، ثم ترك الجيش إلى السياسة. ولما كان يقرض الشعر نشر منه ما أحله في الذرة من شعراء الغزل، ومهد له السبيل إلى الأكاديمية الفرنسية فدخلها عام ١٨٣٠، واعتده شعراء الرومانسية إمامهم.

عبر البحر إلى الشرق فزار سوريا وفلسطين وبيروت ويزاه الموت في لونه وجاءه الخبر بينما كان في بعلبك، فعاد أترابه. انتخب نائباً في الجمعية التشريعية وشغل منصب وزير الخارجية في ١٨٤٨ ورشح نفسه لرئاسة الجمهورية فظهر عليه لويس نابليون. لما انتقل نظام الحكومة اعتزل السياسة وطارده الفقر والشذوذة فنصب نفسه للعمل خمسة عشر عاماً لا يفتر ثلثه حتى كسب ملايين الفرنكات ثم مدت له الحكومة يد المعونة فرتبت له وظيفة مقدارها خمسون ألف فرنكا ما دام حياً. اختزمت المنية عام ١٨٦٩ في وحشة من الناس، يعالج محنة الضحك والنسيان، ماتت قبله زوجته وأولاده، ولم تغمض عينيه غير حفيدته. كان شاعر التغمز المتسق والحرزن العذب

العميق. وكان منذ صباه موسيقى الجمل، وأغاب الخيال، فيأخض الشعر يستمد حيه من نوازع القلب وجمال الطبيعة وحماسة الإيمان.

لم يهرز لا مارتين قلبي، قط، لا في ترجمات أحمد حسن الزيات الموثقة بل شديدة السرف في تناقها، ولا عندما قرأت بعض شعره بعد ذلك في لغته الأصلية. كان فقط يشوقني ويبهمني ويغريني أحيانا، إذا لم تكن الذاكرة قد خانتني، كما يجرى التحفظ للمؤرخ. لا هو، ولا المنظومي، في عبراته وزينفونه وأحزان قلبه.

لكني بكيت - كم بكيت - حتى بللت الصفحات، حرفيا، في غمار ترجمات عمر عبد العزيز أمين لغادة الكاميليا والام فرتربول وفرجينى وسافو وماتون ليسكو، وكنت أجفف الصفحات المبلولة، بمنديلي، دون خجل. كنت في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة. فماذا كان يبكي هذا الطفل في شرفته الضيقة تلك في حارة الجلنار، بين السرير والمائدة الرخامية البيضاء و«البترينة» التي كانت تفض بكيتي المدرسية وكراريسى، وروايات الجيب ومجلات «عشرين قصة» وألف صنف وصنف من القصص الرقيقة شبه الرومانتيكية لمحمود كامل المحامى ويوسف حلمي من كُتَّاب «كل شيء والدنيا» و«الأثنين» «أبو نضارة» و«إدى» ومحمود تيمور ومن لف لفهم، وفي زحمة الغرفة، وزحمة القلب الصبي بمشاعر عارمة غير مفهومة، كم شطت بى خيالات هؤلاء الكُتَّاب وفواجع ما ترجموه، وكم حلمت برهانات بنات محمود كامل المحامى، فى المعادى والزمالك والهرم، وكم تمزقت روى فى كوخ العم توما أو حانة الملاك الأزرق على السواء. فى هدوء الليالى، عندما كان أخواتى وأمي وأبى نائمين فى البيت الذى كنت أراه ساحرة الأشواق وعرفت فيه بكارة الأحلام ونشوة استغراقات الجسد، ولم أعرف مدى وثائته. ووثائتها - إلا عندما كبرت، كم نزلت الدمع وخافت بشهيق المسرات غير المبررة، والرجعة.

أهذا لُحج فى ثناء الرومانتيكية، أم هو أيضا إصرار فى ضد الرومانتيكية؟

فى أجمة واسعة يظلها الصنفان على حافة غير، كانت الفراشة تعيش.

كانت ترشف الزهر، وتتغنى، وتقف، على حافة المياه، ليسكرها العبق، يشرها النسيم، يحنو عليها النور، ثم ترشف، وتهتف، وهى تعلق: «ما أجمل الحياة...»

وفجأة.. هبت العاصفة القاسية المجنونة، وأرتعش الألق، وانهارت سحب السماء، انطلقت الزوينة، فى زفير، كنهضة شيطان، كإقدام كابريس، وتحلمت الزهور، ورددت أشجار الصنفان على حافة الغدير، وقد هدمها الريح الجبار، انطلق الغدير، جدولا ثائرا متصفا، إلى المحيط.

وكانت الفراشة، مختبئة فى جوف شجرة، وقد انهلتها الصدمة، فلم تعد ترى، أو تعقل، وعندما أفاق، راحت تحوم، تطوف فى اجتمها المحطمة، وتبكي، وتنحب. راحت تمتص الزهور الذائبة، وتفرقها بالدموع، وتناجىها، عسى ترد إليها الحياة، ولكن.. بلا جدوى.

وعندما عصفت الريح ببقايا الأضرار الذابلة، لم تترك الفراشة. إذ قد جفت دموعها، ولم تلتحِب، إذ أن صوتها قد ضاع، ولم يبق من أغانيها إلا أزيز مخفقت خافت.

انطلقت الفراشة تهيج بين المروج والغدران، ترشِف القبل المريرة من شفاء الزهر، شاردة، هائمة، لا تثق، ولا تنتظر، دائما تموم، وتورق، في إصرار ذاهل مجنون، حول الورد، والأعشاب، والأشواك، كأنها هي فكرة جميلة.. فرت من رأس متعرد فيلسوف.

كانت، دائما، غائمة الشفاء، مضطربة الحزن، لم تعرف قط رحيق السعادة التي عرفتها قديما، في أجمة الصلصاف، على حافة الغدير.

راحت الفراشة، في أحزانها، تتدثر بهباء متطاير شفاف، يتموِّج حولها، ويتبعها، مهما أغرقت في الشرود الضال. هباء الذكريات التي لن تعود.

وفي أمسية صيفية مرهقة ذوت الفراشة، وأسلمت آخر أنفاسها، تحت ظل صفصافة مستوحدة، بجانب غدير، ذوت، على شفتيها لهيب ظلمة.

هل كان ذلك في منتصف الخمسينيات؟ استقلت من الشركة التي أسسيتها باتينبول مرة، وأخلط بينها وبين المتحف الروماني، مرة، وأعطيت لنفسى إجازة تفرغ.

كنت أقضى بعض الأصباح في غرفة بمصام ومطبخ صغير - جارسونير مهتلة يعنى، كانت لفوضى شاروبين المر، تطل على الكورنيش عند ستانلي بيه من على روضة مرتفعة قليلًا، ولها شرفة واسعة، وكان البحر الشتوي ساجيا وقامضا ومزيدا أثرا حيناً بعد حين، وجمالا لمعة في القلب في كل الأحيان.

أعددت مائدة خشبية طويلة كلفتني جنيتها ونصفا، وكلفني نظلها بالعربية الكارو من كليوباترا الحمامات إلى ستانلي مبلغا وقدره عشرة ترويض صاغ، كنت أكتب وأترجم عليها. وكان ألم نور الشتاء يدخل إلى من وراء ستارة شفافة تقريبا، منقوشة برسوم ملائكة صفار ينفخون في أبواق منمنمة، بشكل بهيج، بأشداق منقوشة مستديرة من نفس القماش الأبيض ولكن بخطوط بارزة ولامعة راقلة شفافية. صوت المرح العنيد له وشيشه الرتيب الذي أكاد أنساه ولكنه يصحبنى، له حضور أنيس، وعندما كانت تأتي إلى خُلع ملاسها، على الصبح، في غمرة وشيش البحر، وتتردى فقط الزوب الوردى الفسفاس من النايلون وله شرائيب وتوشيات، نهذاها يطلان من وراء الشفافية الضائعة، قوين وراسخين وشبه ممنوعين، أما سائرهما فهو لي، عريضة النور الصباحي فجأة سورة منطلقة من كباح مغلف، هواء البحر يؤث ملح الشهورات.

فى لىج نشوته تفيض به اىواج الجسم عن حدودها وترغى فى رَيدَ الهمس الخفيض يا حبيبى اىبك اىب جسمك
واىب عينيك بسوادهما العميق وتظرتهما المتظلمة المتضرعة الأمرة الخاضعة فى وقت معاً، بين ذراعيك الملتفتين المتلوتتين
حول وسطى اىب فضلك الرشيقتين المتوترتين وقمك الرابض بينهما وأجوس بغمى فى مضاب الرمل الناعم الذى ينهار
تحت يدى فى وهاده التى تغمر شفقتى بالندادة فى برك محتدمة غائرة الظلمة الذهب والمياه الملحية تتكسر على الصخر
مدبب الأسنان قاطعة كتل الأسمنت صلابتها محتمة تحت لزوجة طحالب مخضرة أبدية اللعنان تحت غشاء الشفافية
الخداعة المتفرقة بلا انتهاء ضمرات الصرعة الأخيرة منها ومنى معاً وآلم النشوة الذى لا يطاق وقبلة الامتتان وصورتى
منعكسة فى مرآة عينيها ونظرة الرضى الساجية وأنت تغمضين عينيكَ كائنك تموتين.

نذهب ونأخذ كلنا من المارتقى وتنفدى فيليه أو اسكالوب مع السلاطة فى "سكارابيه" فإذا كانت الدنيا تمطر كنا
نررب أمواجنا الداخلية تهدر أمامنا زرقاء مزينة مكتومة الغضب تتخبط بالصخر والصور وترتفع تصطدم بالقضبان
الحديدية المتقاطعة وتطس الأسفلت الأسود الذى يبيض تنقله قطرات المطر التى لا نسمع صوتها يسقط رشاش المروج
مبدداً تزقيته من وراء زجاج النافذة الذى تتفشاه شبابه خفيفة تميع حدود كل شىء.

ألم تكن المحبة والرضى الجسدانى متكلفين؟

سقط الشهورات وحزازات أشواق الأرواح قد عرفت للمصالحة إلى حين. حُرقتها محتمة الآن.

بينما كنا نتكلم عن لا مارتين - الذى لا اىبه وهى مشغولة به، ويولجير الذى يفتنها ويحيرها - أهنتنى كتيبيا صغيرا
نسرى الشكل فيه قصائد نثر ليهولير، وكان غلاله قماش مشجر أثيق تدوح منه رائحة عطرها من مجاوراته لأشياها
الجميمة فى حقيبته يدها.

أما كاه كان يحدث حقا، أم ما يشابهه ويخايله؟

ما هم إن حدث أو لم يحدث.

هكذا الآن ملائكة الشاروبيم ينفخون فى صُور القيامة البهيجة من بين الأموات.

أما أنا فقد وجدت أن كارائيل كان معدودا ويبرون أعرج، وجونسون شبه أعمى، وملتون أعمى، وداروين مريض
الأعصاب، وكان كيتس وشيلى وويلاتنج مسلولين، وأصيب بالجنون نيوتن ودانتى وشوينهور ويولجير وشارلز لامب
وإنجار الآن بو ويتشه ومويسان وهيدرليون، ووجدت أن السمك البحرى والحمص والبطارخ والجمبرى تعالج كلال
الذهن وكلال الجسم معاً، وأن البطاطس واللبن والكزب تنفع الاكتئاب (ياليتا) وأن البيض واللحم البقرى والأرز تعاون
على قوة الإحساس، أما الإعياء فليس له إلا الماء والملح.

بدن تاريخ

٩١٩٤٣

عزيزى وافي

لقد ماتت.. وانتهى الامر

أختى.. أقرب الناس إلى قلبى.. ماتت.. ولن أراها.. إلى الأبد. تلك المخلوقة الوديمة، الهادئة، النبيلة.. ماتت.. ماتت.. وانتهت. ماتت يضيق الأنفاس.. فى المساء.. بعيداً عني، لم أراها، ولم أبك معها، لم أهنئ من الهيا، وإنما ماتت، وحيدة، بعيدة، فى ركن مهجور.

أه.. يا إلهي، إننى لم أعرف الموت قط. كنت أفكر.. فيه، ذلك للتفكير المر القاسى.. البارد، ولكننى لم أعرفه. لم أعرفه حتى الأمس.. حينما أحسست به، كثقل هائل من الرصاص، يضغط على روعي، يقدم ساحقة.

لم أعرفه إلا حينما توارى العقل، وانفجرت فى نشيج دام مروع. لقد ماتت.. عن أربعة عشر عاماً.. ياللعظيم.. حياة قصيرة، خائفة، حياة لا يمكن أن تكون سعيدة، بل هى أقرب إلى الحُسن. وكنت أنا، أنا كنت العامل الرئيسى فى تمسها. كنت أقسر عليها، وكنت أهرمها اللعنة البريئة الطاهرة.

ما زلت أذكر، حينما فاجأته يوماً بقراءة غصيت، فى جنون، وثرى ومزقت الرواية، وعندئذ بكيت، وعندئذ ضحكت أنا. أه يا إلهي، هل كنت أعلم، هل كنت أعلم، أنها بعد أسابيع معدودة، سوف ترقد فى صندوق مطلق وحدها، وسوف يهال.. عليها.. التراب، وسوف تحرم النور، والهواء.

وهي.. أنها لم تسعى إلى قط.. بل كانت تمبني.

هل تذكر يوم الخميس الأخير فى الإسكندرية، لقد رجعت من معك فى الساعة الثانية عشرة وكانوا جميعاً قد ناموا، إلا هي، كانت مستيقظة، تنتظرني، وكانت قد أعدت المشاء لى، وجلست بقرب النافذة، لتفتح لى.

والآن، قد استراحت.. لن تجلس لتنتظر. وإن تبكى إذا تسوت عليها، لن أراها ثانية، لن تصنع لى الفوهة المضبوطة التى كنت أحيها، والتى كنت أسهر بها.. أية قسوة.. أية سخوية.

عزيزى..

لست أدرى ماذا أكتب ولكننى أبكى.. أبكى كما لم أبك قط.. يمكنك أن تمزق الورقة.. ولكن،
إننى يجب أن أكتب، ولو هراء.

بالأمس فقط صباحاً، كنت خلىّ البال.. ولم أكن أتوقع قط شيئاً من هذا القليل. كنت وحيدى
فى بيت لمنهون.

وجابنى تلفراف من المستشفى، جاء به رجل معمم، من موظفى الصحة.

شخص بارد ثقيل بغيض، نزلت لأقابلته.. وإذا به يهتف: دحياتك الباقية عابدة ماتت.. وقفت
فى مكانى.. وجمدت.. وهيمت فى غير وعى: عابدة وعندئذ هتف اللعين: «نعم.. عابدة.. التى كانت
فى مستشفى الحميات.. أليست هى؟».

وتقدمت كتمثال، لم أشعر بشيء قط.. لا حزن، ولا أسف، ولا دغشة ولا أى شيء على
الإطلاق.. وأمسيت الورقة كما طلب منى، ولم أقرأها.. فتطوّر هو بالقراءة.. ولكننى لم أفقه إلا
كلمته الأخيرة... «... لا متلام الجنة».

عندئذ صحت به ليذهب إلى الجصم.. يا أخى رح فى ستين دامية بقى..!.. كانت والذى فى
الإسكندرية، والذى.. صعدت السلم فى جمود، وعندئذ فقط أفقت عند ركن مظلم، وانفجرت ببكاء
لم أعرفه قط من قبل، بكاء محزون ملتحاح.. دموع متدفقة غزيرة، نشيج مرتفع يهز الجسم كله،
ولا تستطيع الإرادة أن توقفه..

ظلت أبكى.. وانطلقت الذكريات، تلهينى كسوط مشتعل.. كنت أبكى مستنداً إلى النافذة..
وكنت أبكى مستنداً إلى المائدة.. وكنت أبكى رامياً نفسى على السرير.. كنت أبكى مخفياً وجهى
فى لراعى، وكنت أعض منديل، وأمزقه، وأنشج بصوت مرتفع، خشن، لم أعرفه فى نفسى من
قبل.

كنت قد فقدت الإرادة، والنطق، بل والعاطفة، ولم أكن أدرى شيئاً وأخيراً، بعد زمن لست
أدرى مداه، تمايلت وبسست نفسى فى ثيابى، وانطلقت إلى الأتوبيس، لكى أسافر إلى
الإسكندرية.

كان ذلك حوالى التاسعة صباحاً، بعد اثنتى عشرة ساعة.. من.. موتها. كان الجو صحواً،
والهواء رقيقاً، يداعب وجهى.. ويجفف الدموع المعلقة فى عيى.. وفى الحادية عشرة.. ابتدا الحلم

البغيض.. دموع.. صيحات.. مركبات.. أوراق تمضي وتستخرج.. نهاب إلى المدافن لإعداد القبر.. تعزيات ثقيلة ممضبة. وقفت عند جدار المستشفى أخيراً، في الساعة الرابعة، لم أكن ذقت طعاماً، وكنت أشعر بدوار، وهدير، وأوجاع جسمانية، لكنني لم أكن أشعر بأي ألم روحى. وفى الداخل كانت عابدة.. كانت الحجة تفسل.

وكانت صيحات الأم المحزنة الثكلى تدوى فى أذنى كنغم بغيض. وجاءت العربية، ووضع فيها الصندوق، ولم يَمالك أبى نفسه، فبكى بصوت مرتفع. ولكنني كنت مستنداً إلى الجدار محدقاً، جامداً، وسارت الجنازة.. ولم أكن قد افقت بعد، ولكنني تركت مكاني، وأسعرت للاحق بهم. وتلا ذلك سير طويل صامت، كريح.

وبخل الصندوق المذفن.. وأقيمت صلاة الموتى.. وكنت واقفاً خلف القس أهدق فى رأسه من الخلف.. واستمع إلى كلمات القبطية فى غيظ، وانتهى أخيراً من ردياته، والغاز.

كان يلقي هذه الصلاة بصوت مرتفع، رثان، وكانت حركاته كلها يتجسد فيها عدم الاكتراث، ومجرد أداء الواجب، الذى لا معنى عنه.

وأخيراً، وضع الصندوق على الأرض.. وحفر القبر.

وكنت جالساً على قبر مرتفع، ابكى، للمرة الأولى، فى صمت.. وسكون.. كنت بعيداً عنهم قليلاً، فلم أكن أرى كل شيء بوضوح.

وفجأة، نوت صيحات الأم، وقد فقدت كل إرادة، صيحات مجنونة ثكلى، ثاقبة، فعرفت أن الصندوق يوضع فى الحفرة العميقة، إلى الأبد.

وعندئذ لم أدر شيئاً، أحسست أننى التقط أنفاسى فى عنف، واننى أنشج فى جنون.. وأخذ الناس يهدئوننى، ولكن لكى ازدياد.. وانتهى الأمر أخيراً، وأحسست نفسى مستداً بأيدى لست أعرفها، لأنني كنت أتعثر فى مشيتي، ولأن وجودي كله كان قد تركن فى دموعي.. فقط. سمعت أبى يصيح فى صوت محترق متهدج: «مع السلامة يا عابدة..» وسمعت خالى.. يهتف بى.. فى صوت تخنقه الدموع: «خلاص يا بنى.. خلاص يا بنى...» وهبّ الهواء، رقيقاً، ليلطف من التهاب وجهي، ويخفف من دموعي.. وانتهى الأمر، وسوى الحائقي وجه الأرض.

انتهى الأمر.. وانتشع الحلم البغيض.

هل كان حلماً؟.. أحق أنه مجرد حلم..!

لست أدري.. لست أدري.. ولست أستطيع أن أمضي في الكتابة..

عزيزى

يتولون ان الحزن لهب وضرام.. ولكن كلاً.. كلاً.. إنه ليس لهباً.. إنى لست أشعر باللهب.. فقط أحس قلبي تعتمسه أيد قوية.. قاسية.. ساحقة.. فقط.. أحس إننى دائماً أريد أن أجهش بالبكاء.. فقط.. هناك شيء يجثم في جوفى.. لست أدري ما هو.. وإنما أدري أنه يشغل روحي، ويرسل الزفريات المسترفة في أعماقى.. إننى أود أن أبكى، وأن أبكى باستمرار.. لكننى لن أستطيع.. إننى أحس بما يشبه الألم الجسماني، ولست أستطيع أن أدفعه، يا إلهي، هل قدر لنا ألا نعرف قيمة من نحبهم، إلا حين نفقدهم؟

أليس هذا مريراً، قاسياً..؟

أليست حياة عاجزة، حقيرة؟

يا إلهي إنها لم تكن تريد أن تموت.. إنها كانت تحب الحياة.. وقد ماتت. وهناك تعسون.. مضيقون بحياتهم نرماً، ولكنهم يعيشون. والآن.. أين هي؟.. ذلك هو اللغز. هكذا تعذبنا الماطلة، وهكذا يعذبنا الفكر. إن الموت قام في حياتي بدور كبير.. حينما كنت طفلاً رضيعاً، مات أخى.. فشربت الأخران من شئ أمي.. وكان هذا سبباً قوياً في أمراض عديدة افترستني صغيراً.

وحينما كنت في السادسة، مات صديق طفولتي وهطواط وكان ابن خالتي. كان طفلاً شقيفاً، نشطاً يتدفق بالحياة.. وكنت ألعب معه، وأذهب إلى المدرسة معه، وعلمني كيف أتسلق الجدران، وكيف أسرق الحلوى واللعب، لكي نقتاسمها سوياً. وكيف أخرج من المدرسة، لتجول في الشوارع، ونحن نمرح، ولتعب.. ثم أذهب إلى البيت مؤكداً إننى خارج للتحق من المدرسة.

وفي أحد الأيام، مات صديقي الأول، مات تحت عجلات الترام، أمام المنزل، وكنت أنا أول من لاحظ الحادث.

وعرفت طفولتي، ما هو الحزن.. وما هي الدموع. وبعد ذلك بسنة واحدة، كنا نسكن أمام مدرسة للبنات.. وكنت واقفاً في الشرفة، في الظهيرة، وفجأة صرخت، لأنى رأيت فتاة ترمى بنفسها من نافذة المدرسة تجاه الشرفة تماماً.



اللحمة للفنانة: نجوى شليب

مازالت اذكر الحادثة، كلنما كانت بالأمس.

رمت الفتاة بنفسها، فسقطت على تعريشة عنب، تعريشة قاسية، رضت جسمها، كما ترضُ الكرة، ثم سقطت علي بلاط المر الذي بجانب الكرسي.. ومن الشرفة، كنا جميعا، نرى كل شيء.

تحملت الفتاة، وسالت النماء القانية التي صبغت البلاط.. وكانت تنقيا دماء وصديدا، وموادا رخوة لينة. وجاءت عوية الإسعاف، وذهبت على سرير متنقل، ولم أتناول طعاما، طوال اليوم، بالطبع.

وفي العاشرة، كنت جالسا ذات يوم، أمام عشُ صيدى في كليوباترا، وكانت الساعة السابعة، ومصاييح الكروتيش تلقي بأضواء مستديرة مرتعشة على الطريق الذي تدرعه السيارات تنطلق كالمسهم الطائرة. وفجأة التفت فوجدت جسداً خلفنا لفتاة حسناء رشيقه يستدير تحت عجلات إحدى السيارات، اهتزت الأتربة، واستدار الجسم تحت العجلات مرة، ومرتين، وسمعت صرخة فاجعة.

ثم وقفت السيارة، وتقاطر الناس.. لكننى لم أتحرك، ولم أنبس ولم أقم لأرى الحادثة.. كما قام قرييى، وغمرتنى كآبة محزنة.

عرفت الحزن القى اللاذع.. الحزن على فتاة لم أرها قط، ولم أعرفها قط.

وبعد ذلك بسنة واحدة.. مات أمين أخى الأكبر، وعرفت كيف يجلل الحزن بيتا لمدة طويلة، طويلة.. عرفت الهجوم الدائم، والضحك المحرم، والأعياد السوداء.

والآن.. الآن..

نعم.. إننى أعرف الموت. أكثر مما أعرف الحياة. إن الموت صديقى، وإننى أنظر إليه.. كما ينظر المسافر المتعب إلى المخدع الأخير.. حيث يرتاح.. وحيث يطمئن.. وحيث يعرف.

إن الموت هو الذى خلق منى هذا الشخص المعتزل.. الصموت.. المزوف عن المجتمع.. وعن زيف الحياة.

لقد قتلت لك مرة: إننى لم أخلق إلا للقامل، والاحلام.. واللباس. ولكن، لماذا، لماذا أهزتك يا صديقى؟

كلا.. كلا.. إننى كاتب، لا تصدق هذا الهراء.. لقد كتبت لك كل هذا فى لحظة ضعف.. إننى لا أبالي، ولا أهتم.

إن الموت ليس صديقى، بل أنا أمقتة، وأنا لم أحزن كثيراً.. فلا يفتلك الأمر.. إنها سخافات، وهذيان.

ويعد فإن الحياة جميلة.. وكلنا سنموت أخيراً.. فالأمر كما ترى عادىً تافه.. ويمكنك أن تمزق كل هذا..

وأخيراً، إلى اللقاء..

المخلص

(.....)

(بدون تاريخ)

عزيزى ونيق

لن أبداً بآية تعحيات، أو مقدمات، أو أحبار، سادخل مباشرة إلى هذا النص للمسرحى الذى كتبته بالأمس، وبعد أن تقرأه، إياك أن تكتب لى برأيك، فقط اقراه. ولكنى أريد أن أقول لك، قبل أن أتغلب على تناقض لا حل له: الموت والحب، لماذا عكفت على هذا نص بعد موت عابدة، وبعد ذلك تقرأ ويعدده إننى لو كنت أصالح بين مستحيلين، كأنما أريد أتغلب على تناقض لا حل له: الموت والحب، لماذا عكفت على هذا النص بعد موت عابدة وبعد ذلك الخطاب؟

الموت: نعم.. تقدم.. إلى فانى أعرفك.. هذه عطورك العبقة.. تحملها الريح وارى بريق سهامك الذهبية.. ألست إيروس؟
إيروس: عرفتى.. لا مفرد إذن.. نعم أنا هو.

(يخرج الموت إلى المسخل.. شبح عملاق أقرب إلى النحافة)

إيروس: هذا كهفك إذن؟ .. كنت أتجول على غير هدى.. ما أعجب أن ألتاك فى مثل هذه الليلة؟ .. ولكن اليس لديك نار؟ ..
إن الليلة ملهجة.. والريح قاسية.

الموت: انتظر قليلا (يتحنن) أه.. هاكها.. أرم سهما من سهامك فى قلب هذه الصخرة.. وسوف ترى النار.

إيروس : (وهو يشعل النار) ما هذه الصخرة؟ .. من أى معدن؟

الموت : لست أرى.. سمعتهم يسمونها «الحنين».

إيروس : الحنين؟

(النار تضطرب.. تلقى السنة غريبة من اللهب والنور.. يظهر.

الموت : وجه جميل.. عيناں خادمتان كأنهما من زجاج بهما بريق ثابت متالحق..)

الموت : (وهو يجلس على صخرة يصطلى النار) ما أجمل النار.. منذ أباد طويلة لم اصطال شعلة واحدة.. ولم أجلس بجانب جمره واحدة.. ولكنه أنت أيها الساحر الصغير.. منذ دهور ودهور وأنا أعيش فى ظلمة مثلوجة.. ظلمة باردة.. كدماء سلحفاة عجوز.

إيروس : إنك لست رهيبا كما سمعت أيها الموت.

الموت : مطلقا.. إنهم البشر الذين أذاعوا عنى هذه الاتصايس الوقحة.. البشر.. تلك الجنس الغريب الذى يعبث بكل شيء.. ولكنهم يرهبوننى إلى حدٍ غريب.. يحاولون الهرب منى بأية وسيلة.. ألا ترى كيف يصورون لا أنفسهم حياة أخرى فيها ما لم يستطيعوا الظفر به هنا.. حياة ناعمة كسول.. فيها القصور الذهبية المسحورة.. والصوريات الغضبية اللون.. شعرهن ذهب.. وحيونهن لهب.. وشفاهن عميق.. وفيها الانهار مياهها عسل.. والأشجار فواكهها من كل فاكهة زوجان. يا تلك المدن الغريبة المسحورة.. القائمة فوق المسحب..

إيروس : (فى حيرة) .. ولكن.. اليس هناك شمة حياة أخرى؟

الموت : بلا شك.. بالتأكيد على الأقل فى أخيلة هؤلاء البشر.. وبين أوراق كتبهم المنضخمة.. يالله .. لشد ما يفزعون منى.. قديما.. وأحوا يصرخون إلى الأمطار والرعد والعناصر التى لم يفهموا منها شيئا ويتوسلون لها أن تبتنى عنهم.. ثم ارتقوا قليلا.. فبنوا مثلثات هائلة من الصخور.. وقبعوا داخل أهراماتهم ومقابرهم المحفورة فى بطن الجبل ويرقدن صمياواتهم المكننة المطوَّقة بالذهب والنطرون والفيروز.. بجانب توابيتهم المذهبة.. ويجعمهم وقططهم.. ورموزهم العجيبة.. وزعموا أنهم انتصروا على.. ثم ارتقوا أكثر.. فوضعوا فى أفواه موتاهم قطعاً من النحاس.. أجرة للملاح الذى سيعبر بهم بحر الظلام.. وأخيرا.. ابتسموا فى ثقة قائلين: عجا لهذا الموت.. إننا سوف نصيا فى عالم آخر.. فيه ما لأعين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.. حياة أبدية لا نهاية لها.. ما أحلى كل ذلك.

إيروس : أما أنا.. لقد حُرْتُ أنا الآخر مع هؤلاء البشر.. إننى أبذل لهم الجهود الجبارة كما بذلت لأنهم من قبل.. أريد أن أعلمهم كيف يكون النور الهائئ الصافى.. أريد أن.....

الموت : (مقاطعا) ولكن لماذا.. لماذا تتعجب نفسك هكذا؟

إيريس : لكى أرتفع بهم.. لكى تصل الحياة إلى قمتها المغمورة بالنور.. لكى.....

الموت : حقا.. ما أجمل هذه المثلُ العليا.. وهذه الرسائل المقدسة.. هذه الأوهام الصنن.. والأكاذيب اللطيفة.. لست على أى الأحوال من عشاقها.

إيريس : ولكن كيف تعيش بدونها؟ إنها لن تكون حياة.. بل مجرد جحيم أبدى للهيبي.

الموت : هل نسيت أننى الموت.. إننى أعيش فى جليد ذاتى.. لا مثل.. ولا غاية.. ولا نور.. وإنما هو ظلام مملج.. إننى لست أدري شيئا.. ويخيل إلى أننى أدري بذلك كل شيء.. أسمعهم يقولون للحبة.. والنور.. والفضيلة.. والجمال.. فانبثسم ابتسامة مريئة.. لأننى الموت... لا يسعنى إلا أن أبتسم.. وأدنى وأجيب.. ثم أغرق نفسى فى الجدول الثلجى.. الدائم الركود.

إيريس : هذا مروع.

الموت : نعم.. مروع بالنسبة إليك.. ولكن أنا.. إننى لا قلب لى.. إننى الموت.. ومن هنا فليس ثمة ما يروع فى الأمر.. إننى لست عدما ولست رجوا.. إننى شيء غامض رهيب.. وشيء لطيف جميل.. إننى نور عند البعض وراحة وسوى.. وعند البعض ويل وظلام مخوف.. تماما كالشفق الذى تراه أنت يضرج الألق بضباب عقيقى صاف.. يراه المصاب بعمى الألوان.. شققا رماديا شاحبا عميق النقاء.. ويراه الناس فى بعض الاقطار.. ضوءا شفافا حارا.. يتدفق من قروح الشمس الملتهب. اليس فى كل هذا عنصر من الجمال؟ ولكن هذا لا يهمنى أيضا.. لأننى أبتسم باستمرار نفس الابتسامة المريئة المتجمدة.

إيريس : هذا محير حقا.. أنت ظل مجسم فى الليل المظلم.. ولكنك جسم ذو ظلال.. فى النهار الساطع.. فهل أنت خدعة خدعة كبيرة زائفة؟ هذا محير.

الموت : كُنتُ هذا الفكر.. الفكر ذو الصلف والكبرياء.. الفكر الذى لا يستطيع مع ذلك أن يتعمق كيف يكون الواحد إذا قسمته على الصفر.. هل هو أيضا خدعة ضخمة.. إنه دائم التشقق بالفاظ كبيرة.. مثل الأبد واللانهاية.. ولكنه لا يستطيع تحديد ظل لها.. فكيف يستطيع تعقبها.. إذن فهل الحقيقة أنه لا حقيقة.. وهنا تقع فى دائرة لا يمكن الخروج منها.. دائرة اللا حقيقة.. التى لا بداية لها ولا نهاية.. وتصبح السئلة كخدعة الفيلسوف التى يتغنى بها الأطفال : «أنا لا أقول الصدق أبدا» .. «إننى لست أدري أننى لست أدري.. وهكذا إلى ما لانهاية.. إنك فى إدراك هذه الحروف السبعة «لست أدري» تستطيع أن تتعمق شبحا للأبد اللانهاى.

إيريس : مهلا.. مهلا.. أيها الموت الفيلسوف.. إن راسى يكاد يتمزق.. هذه الألفاظ تدور فى مخى كأعصار مجنون.. يا

إلهي.. إنني أدري.. أدري شيئاً واحداً.. هو أن لي قلباً.. إنه الوجدان أيها الموت.. الوجدان هو الكفيل بإجابة كل هذه الأسئلة العمماء.. بلغة قديسة صامتة.. الشقي حقاً من يحدد قلبه ويغيره.. لكي يعتمد علي عقله فحسب.

الموت : ولكن.. لعلك نسيت أنني للموت؟.. بلا قلب ولا وجدان.. ماذا حدث؟.. ما الأمر؟..

إيروس : (.. كالمأخوذ...) يا إلهي..

(شبح رقيق لطيف يقترب.. الريح تميل به وتعبث بفلاته الواسعة).

إيروس : يا إلهي.. إنها.. إنه عبير من أطواء الماضي البعيد.. عبير ساحر مسكر.. إنني أرتجف.

الموت : (مبتسماً) يخيل إلي أن سهامك النارية سوف تتمرد عليك أخيراً.. أيها العايب (وهو يدفع كتلة من الخشب في النار) أنا شخص ثاو في البرودة والظلام.. ويحلو لي أن أرى النار بجانبني هذه الليلة.. كل أنواع النيران!!

(أصواء النار تقع على فتاة متسريلة بفلاتة فضفاضة.. لا يمكن وصلها.. إلا كأنها زهرة ناعمة تتخايل كنهم هائم.. في حلم أبدي ساحر)

المخلص

(.....)

الم يكن هذا نفاعاً عن الرومانتيكية، بأسلوب كله يتقافى معها؟ تعقل واتزان، وحساب للرموز أو الشفارات الواضحة السافرة، وتبادل للجحج المنطقي؟

فاين الانتihal والتدفق وضرب الأمواج الداخلية لأسوارها؟

الليس اختيار الصيغة المسرحية نفسها له دلالة؟

كان هذا جزءاً من مسرحية طويلة، فيها أيضاً افروبيت، والشيطان، ويسيشيه، والملاك، وما لا أدري من شخصوس ورموز. فهل كان من الضروري أن أحرقتها كأنه طقس عبور من مرافقة الكتابة إلي كتابة المراهقة؟ ذات ليلة.. في بيت شارع خفاجي، الدور الأرضي، وعلى قاعدة النافذة العريضة المظلة على الشوارع القمر النائم، والكروانة الصفيح تسخن، والسنة نار لها رائحة تتصاعد بينما أمل البيت نائمون كانت لها رائحة نفاذة حريفة هل كان فيها خصلة شعر/ أم قطعة صغيرة من ملابس نسوية حييمة؟

ما زلت أحتفظ ببقايا ورق محروق، استنقذته في آخر لحظة، وسمعت أصابعي وأنا التفت القصاصات متفحمة الأظراف من بين لعقات النار الصغيرة التي لا ترحم. فتأت هذه الأوهام مازالت تتساقط بين يدي في كل مرة أعود إليها، وأقرأ جذائنها ممزقة الأوصال كالنبي أعرافها حق المعرفة، ولا صلة لي بها.

عندما التقيت إيهاب الحضري.. وقد أصبح الآن شيخاً عفاً متوثباً بالحبيوة.. في معرض لأحمد صبري بالأتلييه، تذكرنا الأيام القديمة. لم أذكر له فيلاً شارع فومنتر، ولكني عرضت لجارسونية فوزي شارويين في ستانلي، ضحك، وقت له تصور يا أخى إن التليفون عندي ضرب دقة الترنك الطويلة الميزة، وعندما سمعت صوت فوزي في التليفون هلت فرحاً ومفاجأة بصوت عال: فوزي.. حمد الله على السلامة.. نورث مصر.. فقال لي ببساطة ويروء: أنت بتزق كده ليه؟ خرقت وبنى.. الله يسلمك! نزل على نوبس بارد، قلت لإيهاب، وسطع في ذهني ما كان غائباً في الخلفية أن فوزي الآن يتخذ سمع أهل بلده الجديد، وتحفظهم، وقلة عاطفتهم، كان قد هاجر إلى كندا، قال لي إنه كان في كل مكان في وزارة التربية والتعليم يلقي نوعاً من السفيرة والأندراء والتهميش لأن اسمه شارويين. قال لي لا تفسير إلا هذا، تقاريري ممتازة، ملقى زى الفل، تلاميذي ينجحون بتقوى ويدون استثناء - كان يدرس إنجليزي في المدارس الثانوية باسكندرية - فلماذا أنقل إلى الصعيد؟ قلت ربما لأنك ستكون مدرساً أولاً! قال لي لا أريد يا أخى أريد أن أظل في اسكندرية. أبداً. هذا كله لأنني قبطي.

قلت له: غير صحيح. غير ممكن.

جاءه ابنٌ متخلف. لماذا هذه القصة المتكررة الموجعة للقلب؟ - فكان ذلك هو الحافز الحقيقي للسفر، وفي كندا لم يستطيعوا للولد شيئاً، ظل في مؤسسة للمختلفين، لم ينفع فيه علاج أو تأهيل حتى كبر، لا يكاد يدرى شيئاً من حوله، يحيا فقط حياة بيولوجية بحتة، لا يكاد يعرف من الدنيا إلا أمه فقط حينما تزوره يجري إلى حضنها، وهو يافع كأنه طفل رضيع، وبنهته بأصوات الفرح والبكاء غير المستبينة، فهل كانت هذه أوجع وأقسى؟

كان قد قال لي أن «دستورنا» يضمن حرية الاعتقاد وحرية الفكر وحرية القول، قلت نعم كان دستور ١٩٢٢ عظيمًا قال: ١٩٢٢ أي؟ اتكلم عن الدستور الكندي. قال في بلدنا ليست هناك خاتة الدين في أي بطاقة للهوية، ولا في الجواز طبعاً، قلت: بلديكم يافوزي؟ قال: نعم، أما بلديكم فهي تضطهدنا دون محاولة حتى لتضطهد الاضطهاد، قلت يافوزي لا تضطهدنا، أو على الأقل اسنا نحن فقط، بل المضطهدون المجهزون ليسوا لأنهم من ملّة معينة، ولا من شريحة واحدة، يُقْمَعون لا أنهم متمرّدون، أحرار، أو خارجون عن اللوائح، أيا كان دينهم وطبقتهم، قال يا شيخ! هذا كلام المثاليين، أحسست أنه وجرحه وغضبه لأنه اضطر أن يهجر وطنه وأن يتبنى وطنًا جديدًا بحماسة مغالي فيها تقضم نفسها بنفسها وتزعم نفسها بنفسها.. وأحسست عنده بملاحة الحب - البغض الملتبسة بإزاء الوطن، التي عرفتها عند وفيق أيضاً.

سألت: هل حقاً ماتت مصر في قلوبهم؟

قلت: لا يمكن أن تموت.

قلت: أصراع - كلاسيكيّ حتى الملل - بين الموت والحُب، كالمعتاد؟

تذكرت بيتهم في شارع الإسكندرياني، كيف كنت في أولى سنوات الجامعة أهبط عليه في ساعات الوحشة في عز الظهر، عندما تضيق روعي بالوحدة، وكنا ننزل معا نذهب إلى حسن، على بُعد قليل في الشارع نفسه، أو حلمي، ونذهب لسينما ستراوند، أو رويال، وتحجز لنا بائعة التذاكر اليونانية المصرية الشقراء كراسي ممتازة في آخر صفٍّ من فئة سبعة صاغ، ونترك لها قرش البقشيش أو نصّ فرنك عندما تتناوبا حالة الكرم والبشرقة والفنجرة، وإن شالله ما حدّ حوش، يالله، هو حدّ، وأخذ منها حاجة، أو عندما كنت في ١٩٤٧ لا أعرف ماذا أفعل بشهادتي، لا أجد عملاً رغم كل الخطابات والوساطات، وكان فوزي مازال في الجامعة، مع ولفيقي، وقد انتقلت الكلية إلى مبنى في المحمودية كان في الأصل اصطبل البرنس طوسون، وله حديقة واسعة تموج بفتيات أقسام الإنجليزي والفرنساوي الأنيقات الجميلات، كنت أبحث عنه في وسط هذا الهياج الرشيق المصطوف الشعر.

أو عن أي شخص آخر. كانت الوحدة، والبطالة، مفضّة. فإذا وجدت بين معاصرتين تحدثنا قليلا أو أكثر، وارتفعت عن أنفسنا أعباء الوحشة أو ثقلت، ثم عدت ماشيا من آخر محرم بك إلى راعب باشا، والأفكار والتهويمات نصف المطبوخة تملأ نفسي باضطراب لعله لم يحلّ حتى الآن.

وعندما بلغني خبر موته في كندا أوجعني الضرب جدا. شعرت بتلك الصدمة في القلب التي نعرفها عندما نفقد ما لا يعوض عنه أبدا.

٢٨ مارس ١٩٤٥ (يوميات)

الربيع قادم. وإن كانت السماء تمطر أحيانا والرياح في الغالب تهب وتعصف في الشوارع وعلى شاطئ المحمودية. الربيع يتميز في سنوات حياتي بأنه من أكثر أيامي ظمّة وشقاء. تلك الشقاء المكتوم الحرون العنيد. كجبهة حيوان غبي مرهف الحس، ويثير في كياني دماء قلقة مرتبكة. والكيانات الغريبة البليدة ثارت ثائرتها، هاجت وأهاجت وتثير فيّ الجنون بقذارتها وكثرتها وإستحالة التخلّص عليها. ولكن الربيع قادم وهي لابد أن تحيا. على دمائي. وتملأ حياتي بالشقاء القعس الغبي العنيد. ولذلك أنا لا أستطيع أن أرى الجانب المضحك. المهزلة في هذه السخافة الكبيرة. الجنون بإزاء هذا الموقف إذا كنت مريض الحس. ومع ذلك فليس في المسألة ما يضحك. فهذه هي خصائص الربيع. وليس هناك حل.

من المستحيل أن تغلب على الحيوانات العنيدة الماكرة.

يمكن الآن أن ننسى وننتقل إلى النساء. والنساء من أهم خصائص الربيع كذلك. ولذا الإنكار؛ إن الرغبة عميقة، في الدماء. تجرى مع كل شريان، رغبة الجسد. الطيات الناعمة من اللحم، والأشياء اللينة، والشعر الكثيف الحريري. إنه الربيع، ومن الغريب أن يتكلم المرء على كل شيء. تلك الساعات المرة. الطافحة بأبدييات التمسس والعذاب وأنا أعود من مشية متفرقة طويلة. وأحس بكل ما في عمق الحسن من وحدة هائلة. أحس بتقصان كيانى الجسد، إننى قرّمت فأنال قبيع الخلفة. ولا أمل هناك. إننى ضعيف بالروح مضحك في الجسد. يا إله الجميع! تلك النساء في الطريق.. تلك الأرواف والخسور. والسيقان الناعمة. السيقان التي لم وضعت خدئ على طياتها. لم قبلت ركبته. لم دفعت وجهي بينها...

يسأل المرء نفسه ولماذا إذن لا تذهب إلى امرأة؟ كلا.. مستحيل. إن الجسد الميت ليس هو الشيء. إننى أريد جسداً كاملاً حياً ترقده محبة. أريد؟ أنا؟ بهذا الكيان الذى يشبه جسم طفل عجوز؟ الرغبة القاحلة التي تموت جدياً كم تتخذ الماكرة من صور. وكى ترتفع في نغماتها المتطلبة تحتضن بين ذراعيها كل صور الحياة. ومع ذلك فهذا هو دريبي، التاسع عشر. وتلك إحساسات صبي في العشرين. يا إلهي. ومع ذلك فانا ذاهب الليلة في جولة أخرى في الشوارع. والربيع تمصفي في وجهي. ويسأري النساء في الطريق، ليسوا يقولون إن الانسان يحول دائماً إن يبحث عن الألم. إن يجرى وراء الشقاء. في المخزن ذلك التمسس «مِعْزَة»، «مِعْزَة» الذى نسينا كلنا ما اسمه «الحقيقي» يجرى في غريته الباهية الزرقاء التي أعطاها له مستر لي على سبيل العطف، وكتبه روى في خانة المفقود عند التفرغ، ضاوى الجسم (مثلي) زائع النظرة (على عكس نظرتي، فيما أرجو) يسفر منه ويهزئه كل العاملين في مخزن رقم (٦) للبحرية البريطانية في كدر غشري، كأنما يرغبون فيه كل القهر الذى يتحملونه، هم أنفسهم، من هذا العالم. ليست أروع ساعات «مِعْزَة» هي ساعة أن يُضْرَب ويضرب بعضاً قوية لا تلين. إنه جَرَب في كل نفس. وفي النفوس المريضة يشتد الجَرَب. ويجرى المرء خلف الألم، يتمرغ في الأرض أمامه. لكي يوحاً. ويوحاً تحت الأقدام، لكي تنهشه الأظافر المتكسرة المتناكلة. لكي يُسحق وجهه في التراب، ويضحك في أحشاء الأرض. هانذا أهذى مرة أخرى. ولكنه الربيع. انهيار الدماء القلقة التي تُدَثّ منها حيوات خبيثة كثيرة. الدماء التي تتدفق وفي مجاريها أكوام من الأحوال والتي سقطت في انهيارها بقايا المعن وماسى للمستقلعات الطليعية. التي تملأ الروح بسحب معتمة من التمسس الحُرُون. كجبهة حيوان غبي مرفف الحس. يستيقظ في فجر الربيع وهو يلهث ويحقق ويحك رأسه في الأرض. وثمة عطر يفرج من بين السيقان العارية الجميلة. ويملا سحب الربيع الداكنة.

٣٠ مارس

أول أمس كتبت الكلمات السابقة وخيرجت أذهب إلى السينما. ولما كان الوقت مبكراً قليلاً ذهبت إلى سينما «ديو» أرقب السيل المتدفق من البشرية الدراقية» تخرج من أبوابها. وكان الفلم رائداً على ما يبدو. لأن كل الأنسان خرجن يمسحن اطراف عيونهن بأصابعهن الرقيقة. وخرج فصل تخين ومعه زوجته الانيقة القبيحة الشكل. وهو يتنابذ كمن نفذ من ورطة

بالغة الحد في السام. وخرجت عزة مشرقى ومعهما ليلى خياط ومجيدة عيسى. وأخت مزة على ما يبدو. وتكررت تلك الساعات الجهنمية التي تعذبني فيها فكرة أنه ليس هناك فتاة في حياتي. إنني لا أعرف فتاة واحدة حتى الآن. هذا يدعو إلى الجنون. ليس هناك فتاة واحدة. في العائلة وفي غير العائلة. وجهت إلى كلمة حب أو حتى ود أو معزة، ولا كلمة واحدة. هذا من العوامل التي تجعلنا مرضى. ولكن «تذكرت» هذا الشعور فقط. لم «أحس» به. لست أدري لماذا في تلك اللحظة. مع أنني قد ينبثق على هذا الإحساس الجهنمي أحيانا بدون مقدمة ولاسبب، يتدفق على نفسي ويغمرها بموجة حمراء مكتسحة متقلبة من نار الجحيم. ولكني كنت عابدا. وكنت أشعر بنفسى بغموض: كأنني قرمت مبهل قبيح الخلقة ونكد مضطرب الهدام ومترب.

بغموض. وبضالة. دون حدة.

وفكرت في الكلمات التي كنت كتبتها قبل أن أخرج. النساء والسميكان العارية. وهكذا. وبدالي كل ذلك لا معنى له ومضسكا. الكلمات التي كانت أصدق من بؤرة الذهب بدت لي مستحيلة ولا معنى لها.

«الموسيقى التي ملأت روحي بحسّ المحبة المفقودة» «المحبة التي كان يمكن أن تملأ الحياة بنور الشمس مفقودة. ضائعة لا نجدها».

كانت «كاميل» جميلة. ذلك الجمال القدسي. وهج ينبعث عن الروح. وتلك المواقف التي كم هي معبرة. معبرة عني. وعاطفيها، ورومانتيكيها لا تقارني، مهما سخرت منها. لماذا توحدت فجأة، مع جوان كراوفورد بوجهها الرجولي قليلا وصورتها الضئيل قليلا، واستقامة عودها قليلا وجفافه:

— هل تعرف أن أحدا لم يقل لي يا حبيبتي من قبل.

— إنني تسعة. شقية. إن أحدا لا يحبني. أحدا على الإطلاق. لأنني قبيحة وشقية.

— إنني كنت في مصحة. ومازلت مريضة. وكنت أنت أول صديق لي. لأنك ساعدتني ساعدتني برقة ومحبة.

— السعادة؟ أن ننظر معا إلى إحدى رُؤى الطبيعة. أن نتبادل الأسرار الصغيرة التي لا يشاركنا فيها أحد. أن نحس معا بالرافقة أمام الجمال. أمام السر الذي في الكون.

— تلك الموسيقى العاطفية الناعمة. الموسيقى التي تبكي مجيبتنا الضائعة الراقدة في كيان الأشياء. التي تنفعنا لأن نذهب ونبحث عنها. نبحث عن الحلم المفقود... الآن.. الآن فلنرحل. لنبحث عن المحبة الضائعة.

ولكني مثقل. قدماي متعبتان لا تستطيعان المشي. وعلى كفتي أحمالٌ أنهو بها.

ياسلام!

دعوة حقيقة من دُري الميوعة العاطلية، ولكن كم كنت أحسها . من وراء المصاغات الطرية . صابغة وهارة..
ما أضفى سرَّ الهوة بين الشيء وقوله.

٣ أبريل ١٩٤٥

لماذا يُشقى الناس أنفسهم بهذا الشكل؟ لماذا يصرون أن يكونوا تسماء؟ ماذا يظنون أنفسهم بهذا الشكل؟ لماذا؟ إنها بلاهة وحمق. غيابة لا تتصور: أن يحبسوا أنفسهم في ظلمة نمائهم التمسمة التي تجر نفسها بركود وموت، وتقلب على نفسها، تنهش وتغرز أظافرها في الدموع، حتى تتحجر من اليأس وتتجمد، وتئن في الظلمة.

ولكن لماذا؟ في هذه الحياة التي نستطيع أن نلمس فيها الجمال أحياناً، الجمال الكبير كالسما، يهن النفس ويجعلنا أله. لماذا إذن نصر أن نهبط إلى شقاء نمائنا، للشقاء الذي لا يريد أن يمضى، الشقاء الذي يقر في الدماء، كرنيلة، الذي يصبح وحدة واحدة مع أعماق الوجود ذاته. شقاء، شقاء، ومع هذا فهو حمق، بلاهة عمياء، إصرار لا يفهم، غريزة خاطئة لا ضرورة لها ولا معنى.

هو دائماً هناك، وحدة واحدة مع أعماق الدماء، ككُل لا يُحتمل، يطأ الروح، يطؤها إلى التراب، يند إلى الروح ببطء، يهبط حتماً، ككدر، في كل غروب، ويدوس، يدوس كلجنة حلم بالغ الوحشة يقبض النفس، ويتراكم، ويثقل، ويحيل المرء إلى جيران غيبي حزين، ككيب، ككيب، لا يفهم.

ومع ذلك فانا أريد أنأبرهن لنفسى أنني إنسان، أيبس هذا مضحكاً، وصبيانياً؟ ربما، لكنى أريد أن أصر، هل أنا مجرد فشل لا رجاء فيه، هل أنا مجرد حياة كئيبة لا معنى لها، مجرد خدمة غيبة شقية، هذه الحياة التي هي أنا؟ أريد أن أعرف، هل في شرايرة من الكبرياء الإنسانية لا تزال تومض، أريد قليلاً من رجى نفعنا، أريد أن أحس برما لننى أستطيع أن أحتمل هذا الشقاء المغرب الحيواني وتلك الغيابة للتمسمة الولة المهلهلة وتلك الانسحاق الشرس في التراب، وأن أتجاوزها كلها، أريد أن أحس أنني جدير بأن أستشطق هواء السماء مرة، أن أنظر إلى الكون بكبرياء الإنسان، هل أستطيع؟ هل أستطيع، هل أنا أستطيع.

نهاية اليرميات.

رئيس سوراة قديمة مازال حصي متقاداً من جمر صغير معجون به نسيج حي له نبض مضطرب متناوب الدقات.

يداي مشتعلتان وليكنهما نخلان متقبضتين على الحمى المكتوبة فيه نار، يداي لا تتفرجان.

هل تسعون وغيش لحم اليبين المتترق؟



المكتبة العربية

عبد الرحمن أبو عوف

بكات الدم أو شهادة جيل

ما زال «حجاج حسن أدول» يحمل تراثهم وأساطيرهم وحكاياتهم ومثلهم وتخليهم في قلبه ووجدانه وعقله، ليجسدها بمهارة فائقة في مجرعاته القصصية (إليالي المسك العتيقة) وروايته العذبة (الكثير)

ويتجاوز «حجاج حسن أدول» عالمه النوبي الأثير بطقسه ورموزه لينفتح على شمولية الوحدة العريضة لنسيج الحياة المصرية في مرحلة السبعينيات القلقة بانهاياراتها وتراجعاتها عن مشروع النهضة والتحرر الناصري، حيث تدور معظم مضامين قصص مجرعة (بكات الدم) ورؤاها على محورين متوازنين

ومبدع هذه المجموعة القصصية ذات النهج الخاص والصوت المتفرد «حجاج حسن أدول» هو من طليعة كتياب أبناء النوبة المصرية الذين أخصبوا القصة القصيرة المصرية بمضامين ورؤى وأشكال لها خصوصيتها التراثية المنهقة من عالم مدن النوبة وأساطيرها وتقاليدها تلك المدن التي أغرقها النيل بسبب مشروعات تغطية خزان أسوان والسد العالي، وحتم التحول الصناعي والحضارى التحكم في مجرى النيل، فنادى ذلك إلى جوانب سلبية أدت إلى غرق حضارة وأرض عاشت عليها أجيال من النوبيين،

تتصاعد بعنف مكثف في المجموعة القصصية (بكات الدم) نبرة الاحتجاج والرقص والرناء لاغتيال الحلم الوطنى في أداء تعبيرى وإتقان أسلوبى شكلى يفتنى بتقنيات القصة القصيرة، فن الوحدة والاختصار والتركيز والاقتصاد، والتكثيف.

إنها تقدم شهادة دامية موثقة بالصورة والرمز ومفردات الواقع المحسوس عن تضحيات جيل حرب الاستنزاف وحرب ٦ أكتوبر ومعاناته التي أجهضتها المساومة والمهادنة مع العدو التاريخى والحضارى لأمة المصرية والعربية.

وبمقاطعين في الوقت نفسه هما محور جبهة القتال بعد هزيمة ٦٧ وحرب الاستنزاف والاستعداد والتمينة البطولية لحرب أكتوبر، ثم اندلاع معارك ٦ أكتوبر المجيدة، وتتوازى مع هذا المحور العسكري خبرات مجند من جيل السبعينيات ومعاناته التي تروى على لسانه ومن منظور رؤيته، معظم القصص... وتتوازى مع خبرات الحرب وتميزات الجبهة الداخلية وما يحدث فيها من انهيارات سياسية واقتصادية واجتماعية حيث حبتان الانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي وشركات توليف الأموال والاستثمار الاجنبي، والعبث واللامبالاة وحكم صندوق النقد الدولي، وفساد الدولة السرطاني، واغتيال مكتسيات ثورة يوليو ٥٢، وبداية مسلسل المهانة القبيح، والصلح مع إسرائيل والتبعية للولايات المتحدة الأمريكية.

في كل من قصص (شالوم...
(هي) و(كايوس التصاح ويرج السواد) و (الموت كليا) و (رقصة الذبيح) و (يوم بكيتك يا فاروق) رصد موسع وتصوير نابض لخبرات مقاتل مصري من جيل السبعينيات يتحرك على جبهة القتال الملتهبة بعد

هزيمة يونيو ٦٧، ويعيش عذابات حياة الخنادق وصمت الصحناء وقوتها والتدريب الشاق، ثم أهوال حرب الاستنزاف التي اثلقت هيمنة العدو الإسرائيلي، ثم اخيرا ملحمة العبور بكل روعتها وانفجاراتها النفسية ونيلها المساوي، ثم إجهاضها، ويتبدى الكاتب في رؤيته واختياراته للأحداث والأجواء السياسية على وهي بمدى الخطط الاسريكي الذي تلف على انتصار أكتوبر ليصليه إلى اعتراف وسلام مهين مع العدو التاريخي للامة العربية.

اما قصة (شالوم... هي) فهي متقطعة من أعماق رعب هزيمة ٦٧ إذ يهان المقاتل عبد الجواد في أثناء انسحابه في صحراء سيناء حيث لهيب الشمس والعطش وتصف الطائرات.. يهان في صميم ذكوره عقب اعتداء وحشي عليه، ويعود إلى القرية حطاما لا يستطيع ان يقرب زوجته، غير انه ينتقم لرجلته وكرامته في حرب ٦ أكتوبر، ويصحب حقه وناره بقسوة على العدو.. ويعود مرة أخرى إلى قريته بعد أن فقد ابنته (فاطمة) مع ضحايا مدرسة بحر البقر، وتعمل زوجته

غير أنها تجهض ويخرج الجنين ميتا. وهذا رمز صريح على إجهاض حرب أكتوبر ومكتسيات معركة العبور، والتي تمخضت عن الصلح والاعتراف بإسرائيل وتنتهي القصة بهذا الحوار الساخر:

- آبي.. اتعرف معنى السلام باليهودية؟

نظر إليه عبد الجواد.. لهم نظرات عينية بمعنى ابنه الفر جمع فقاعة مواء في صدره ليقل ليظه الساخر، لكن سبقه ابنه متباهيا: - معناها شالم.

باسايريه المروسة.. لفظ عبد الجواد فقاعة الهواء في شرف فخرجت... هي]

ويقف الجندي (عبد الجواد) الذي عبر في ٦ أكتوبر ويقاتل الإسرائيليون ببسالة في قصة أيام بكيتك يا فاروق ليصحب لنا ذنوبه وإحباطه وانكساره عندما يرى العلم الإسرائيلي ونجمة داود يرتفع على أعلى عمارة في قلب القاهرة.

يصبغ الكاتب في إحكام تشكيلي أحداث الحرب وجوها ومأسيتها ومدام الإرادات، ويقدم أدب الفاعلية التاريخية ومراجعة

الموت بلغة تقطر الدم.. ولعلمة الرصاص، ويجسد بالصورة والرمز المعارك مخبرة وتركيز ويصو شاعرية دامية وكلمات مهتمة.

ونصل للحن القرار فى هذه السيمفونية المتعددة الأصوات عن الصرب لقصة غاية فى التركيز والشاعرية الأسبانية والمحملة بالدلالة هى (شارة الحداد)، وهى بمثابة تعليق حزين على مأساة الحرب وملهايتها.

وتتقاطع مع هذه القصص الدامية عن الحرب والتهاب جبهة القتال بأحداثها ونماذجها الإنسانية ذات الحضور المأساوى، مجموعة أخرى من القصص ذات التعبير الفانتازى الذى يجسد بالصورة والرمز حالات الانهيار والتفكك والتسبب والتدنى التى أغضبت الصلح مع إسرائيل، حيث يختلط الواقع بالعلم بالكابوس، والعينى بالمتخيل والحقيقى بالهوى.

فى قصة (الهرم المقلوب) يفتاح المؤلف القادم فى الطريق الصمراوى من الإسكندرية فى مهمة روتينية بأن الهرم الأكبر قد انقلب وأوشك على السقوط.. ويظل

يصرخ.. الهرم انقلب.. والناس تنتظر إليه فى لابلالة وينصرفون.. ويظل يصرخ والعسكر والصراس لاهين بشئونهم الخاصة.. (يقولون ليس عهدتنا)... وقرب هضبة الهرم وملاهيته للعزلة يجتمع المستثمرون الأجانب ليعلقوا عن بيع مساحات من هضبة الهرم لإقامة مدينة سياحية لاهية، والعمال يجرفون رمال الأهرام، ويظل المؤلف يصرخ والناس يهرون ولا أحد يهتم؟

ورغم التخييل واللمع الكابوس فى صياغة حدث القصة إلا أنها ترمز فى صراحة زاعقة لضياح تراث مصر الحضارى ورمزها الأبدى الذى قهر الزمن

أما قصة (تقازم) فهى تستفيد من أبجدية قصة كافكا.. حيث الشعور بالانسحاق والمطاردة ومعاناة قهر المدينة وأكاذيبها. والتحول إلى مسخ.

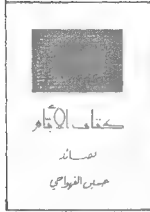
يستيقظ الراوية على صوت الراديو يذيع نشرة الأخبار الرسمية بكل أكاذيبها وتفاصيل المقابلات الرسمية للمستوئين.. وعندما يخرج لعله يضع فى زحام الأتوبيس.

وعندما يقف فى الطابور المعتل

بالمستشفى العام يلتفت أمامه وخلفه فيرى الطابور كله أقزام، والطبيب نفسه قرظاً يعقل الصدوق ويصرخ، ولدى عولته يتعرض لمطاردة من رجس الأمن ومن فسئران كالدنياصوات تسعى فى الشوارع المعتمة للمدينة؛ ويظل يلهث حتى يصل متعباً إلى حجرته الخائفة ليستيقظ مرة أخرى مكبواً مرهقاً على صوت الراديو يذيع نشرة أخبار الصباح.

هذا الاتساق والتناقض الذى جسده وعبرت عنه فى شفافية قصص المجموعة بين ماحدث فى جبهة القتال بعد حرب الاستنزاف ومعارك العبور فى ٦ أكتوبر وأجهاض النصر العسكرى المجيد بالمساومات السياسية ثم الصلح مع إسرائيل، وبين أوضاع الجبهة الداخلية من انهيارات وضغوط وأحلام كاذبة عن السلام الوردى، تعبر عنه بنفس الراوية الجندى المقاتل الذى عانى الحرب وويلاتها، وعليه أن يعانى مضاعفاتها بعد الصلح، يجعلنا نتقرب من فهم خصوصية اللحظة التاريخية، وهجم الأزمة السياسية والاجتماعية والأخلاقية التى نعيشها.

إصدارات جديدة



ضمن سلسلة (كتاب كلمات) بالنامة - البحرين، في ١٣٦ صفحة من القطع الصغير. والعمل الجديد يصدر عن رؤية حديثة لا تتقيد بنظرية الأنواع الأدبية، حيث يتضافر الشعر والنص في بنية لغوية متراوحة الطبقات ومع ذلك فهي شديدة التكثيف بالغة الإيحاء.

● صدرت المجموعة الشعرية الخامسة للشاعر التونسي وحسين القهوجي، بعنوان (كتاب الأيام) في (٦٠) صفحة من القطع المتوسط، عن المطبعة العربية بتونس، وتحظى المجموعة على ثلاثة نصوص شعرية طويلة تعتمد تصديده النشر، أولها كتاب الأئمة ثم كتاب اللع ثم كتاب الأيام.

ومن ثم قبوله بمعدل من الفانتازيا، التي تؤنحها الجنون.

● محمود حنفي بهذا العمل، الذي لا يمكن أن يمر عليه القارئ مرور الكرام، يسطر عالماً جميلاً ومأساوياً عبرت عنه تلك الشخصية الدرامية شخصية «فاروق الخولي» وربما تكون نحن فاروق الخولي بصورة ما.

● ووداد أمين صالحيه قصاص، فاصدر مجموعات وتصومها في ثمانية كتب، كان أولها (هنا الوردية.. هنا شوالصين) عام ١٩٧٣، وأخرها العمل المشترك مع الشاعر وقاسم حداد» بعنوان (الجواشين) عام ١٩٨٩.

وقد صدر هذا العام للعمل القاسم للاديب وأمين صالحيه بعنوان: (ترنيمة للحجرة الكونية)

● صدر للقصص الروائي المصري محمود حنفي رواية جديدة بعنوان (كوميديا العودة) والكتاب له عدة روايات ومجموعات قصصية منها حقيبة خاوية التي فازت بجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٣.

وتمثل كوميديا العودة جزءاً من ثلاثية بعنوان المهاجر الذي استعارته إحدى رواياته السابقة، والثلاثية مشروع أدبي متكامل. يصدر الكاتب فيه على تكريس رؤيته لحال الإنسان المصري في مرحلة السبعينيات والثمانينيات، من خلال ارتباط الفانتازيا بالواقع، فلقد رأى الكاتب أن ما بحياتنا لا يمكن استيعابه أو فهمه.

أسبوع السينما بالإسكندرية

السينما المكسيكية الجديدة

لم يكن لبابه فيه إلا بالعباد، ولكن سطوة المكان وروعته جعلها منه مستكشفاً مثابراً، يسجل يومياته ويرسم خرائطه ويستحث أهل المكان على تطويره وترويضه بما يتفق مع طبيعته، فيدفعهم للزراعة والالتصام مع الإرساليات ونبد الضالقات، خاصة بين قبائل الأباش، فيلتف حوله البعض وتنفّر منه الأغلبية، ويلقبونه بالاستعمرى زى رجل الدين ويموت فى الصمراء وهو يرسم إحدى خرائطه.

هذا الفيلم الذى أخرجه - فيلى كازالس وأعد له السيناريو أيضاً، يقع فى شرك التوثيق والتسجيل، وإن كان أداء الممثل إنريكي روتشا فى دور كينو، وحركة الكاميرا، من

الأمريكى جون هيستون فيلماً الشهير تحت البركان عن رواية المكسيكى مالكوم لورى

وقد استمر هذا التفاعل بين الرواية والفيلم لدى الجيل الجديد من السينمائيين المكسيكيين، فمع الملاحظات الأولى لفيلم كينو، نقرا العبارة التى تسبق أحداث الفيلم :

«إذا كنت لم أستطع أن أنهم بالاستشهاد فإن هذا البلد منحنى معنى أجمل لحياتى»

يعود الفيلم إلى تاريخ موغل فى القدم ليرصد حياة الراهب كينو الذى يتخبط فى سلك الرهبان الجزويت، ويسافر إلى إسبانيا الجديدة التى أصبحت اسمها الآن «المكسيك» ليؤسس إرسالية فى وقت

تتميز السينما المكسيكية بانها خرجت من معطف الرواية فهى تدين لها فى كل أشكالها بالفضل، ولكن إذا كانت الرواية قد منحت عدداً غير قليل من المخرجين صفة التميز فإن السينما كذلك ضاعفت من شهرة بعض الروائيين ودفعته بهم إلى دائرة الضوء.

والأمثلة كثيرة، ويكفى أن نذكر منها بداية ونهاية لنجيب محفوظ، وقد قدمها أحد المخرجين المكسيكيين فى (كان) عام ١٩٨٨، وكذلك (أرنديرا) لجابريل جارفيا صاركيز الذى أعد السيناريو لها بنفسه وأخرج هذا الفيلم روى جيورا ومثلته النجمة اليونانية إيرين باباس، وكذلك أخرج



حياة راهب



ميرسولاب

خلال فيلم (سنة ضائعة) تتناول هذه الحقبة وأثرها على المجتمع المكسيكي وتحدث الفيلم من طالبتين تجمع للدراسة بينهما في المرحلة الثانوية الأولى مجتهدة والثانية تحلم بأن تكون مغنية مشهورة وتشعر في ظل فقرها الشديد بالحدس على زميلتها البرجوازية التي تأتيها الرسائل محشوة بالدولارات، ولكن يجمع بينهما إحساس مشترك بالفقر، ويخرجان من أسر المدرسة ومشاكل الدراسة إلى الحياة في المدينة ليلاً، يلتقطهما رجل قواد مستغلاً منصبه في الحزب الحاكم ويفرض عليها رغبته في الاستحواذ عليهما، إن لم يكن باللين فهناك القوة، تبدأ الاضطرابات السياسية ليبدأ نفسيهما في مواجهة السلطات الجديدة، ومواجهة المجتمع والمدرسة حيث تفتشان في الدراسة

ونضاله من أجلهم ضد المستعمر الإسباني لينعم بالاستشهاد الذي لم يطمح إليه، مستجلاً اكتشافات خاصة بالنفس البشرية، وقدراتها الكامنة التي تدفعها الوقائع للدفاع تارة والهجوم أخرى، هنا مزيج من الخواطر الفلسفية في شريط سينمائي منته ساعتان وسبع دقائق، وقد برع المخرج سميروخو أوليهوفيتش في تجسيد هذا الصراع من خلال تصوير سينمائي مجهد، حيث دأب المخرج على تصوير المشهد الواحد بعدد كبير من اللقطات، وتميزت الديكورات الضخمة وتوزيعات الإضاءة الشفقية بالإيماء التقمصي والرمزي أحياناً ولكن كانت السبعينيات قد تميزت بكونها فترة انتقالية في حياة الشعوب عامة وشعوب العالم الثالث خاصة، فإن السينما المكسيكية من

أهم المفردات التي أنقذت الفيلم من هذا الشرك، وأكسبته ملمعا روائياً. تلجأ الموجة الجديدة من صناع السينما في المكسيك إلى مزج عناصر شديدة التناقض لخلق حالة مغايرة جديدة، مثلاً مزج الأسطورة والواقع كما في فيلم «بارتولوومي دي لاس» أو حياة راهب في القرن السادس عشر، والوقائع تدور من خلال ثلاث وقفات، تكشف في حياتها عن أشياء أهم وأعمق من المساحات الخضراء والصفراء التي اكتشفها كينو السابق، فهنا يبحث البطل عن الحقائق الداخلية ويدفع حياته ثمناً لها فهو يمتلك ذاتاً إنسانية، تذرت نفسها للأخريين،

ويبدأ صراع هذا الراهب من خلال موقفه المتعاطف مع سكان البلاد الأصليين - الهنود الحمر،



ستة ضائع

والفيلم من نوعية الأفلام التي تقدم الدراما النفسية - سيكودراما - ولهذا ظل الجهد الكبير الذي بذلته الممثلة إرييل دومباس في التعبير عن الشخصية المرسومة في السيناريو، جهداً محدوداً فهي تصل إلى أعلى مستوى في الأداء التعبيري حين تستدعي بعض من عرفتهم وتتحدث إليهم. إن فيلم (ميرسولاف) باللغة الشعرية، والرومانسية الشديدة في التصوير وفقدان الخرج - الإيفاندرينلا، يأتي تنويهاً للسينما الكسبكية الجديدة التي تبحث لها عن دور أكثر فاعلية، بوعي جمالي وخصوصية في الرؤية

فالد أحمد مجازي
الإسكندرية



فيلم كيو

يهجرها حبيبها مصارع الثيران ليتزوج بممثلة شابة أخرى إيطالية، ولذلك تهجر عملها وتكتب رسائل لاسرتها المهاجرة والأصدقاء عرفتهم قديماً، وتقرر أن تنحصر لأنها لا تستطيع أن تحيا مصابة بالإحباط، والانهيار النفسي والعصبي، فتعيش أجمل لحظاتها في الحياة، وأروع مشاهدنا في الفيلم وهي تتذكر أولئك الذين شكلوا أهمية ما في حياتها وتركوا لها لمحات إنسانية مضيئة، تستدعيهم من الذاكرة لتقول لهم وداعاً وشكراً على لحظات مفتت، وعلى اللحظة الحاضرة حيث يأتين محلقين كاللائكة، وترتب كل شيء وتضع العطر الذي يذكرها بحبيبها، وتتناول الأقراص المخدرة بجرعات كبيرة، وتفارق الحياة وعلى شفقتها ابتسامة غامضة.

فتعقد المدرسة عن استقبالها ثانية، مما يزيد من حدة شعورها بالهقد على المجتمع، والميل إلى العزلة، مكتفيتين بالصمت والدمعة. إن (سنة ضائعة) من الأفلام القليلة التي تصرخت بجرأة للنقد هذه الحقبة، وكشف هذه اللعبة الغدرة، لعبة السياسة والسلطة الانتقالية والحريات الوهمية. ويكتسب الفيلم أهمية أخرى نتيجة إيقاعه الحيوي السريع، ويشويه ما يشوب الأفلام التجارية مثل استخدام الإبهار في مشاهد لا تتطلب ذلك، خاصة مشاهد تجرل الفتيات ليلاً في المدينة. أما فيلم (ميرسولاف) فيطرح بعداً آخر في تناول التقنى من خلال عمل فني منسوج من الواقع، وبلطة الفيلم امرأة مثلية شابة (ميرسولاف) هي شخصية حالة تتعامل مع الواقع برومانسية،

«أوليانا»

جدل القوة والحقيقة فى المجتمع الأمريكى

اليات عمله الداخلية من خلال قصة بالغة البساطة، ولكنها شديدة التأثير فى الوقت نفسه، وكيف أن هذه الآليات تضى وراء بساطتها الضادعة عالما كابوسيا يهدد بالاندلاع فى أى لحظة. ولا يكشف ماميت عن كابوسية هذا العالم المخفية فى القضايا العامة فحسبه، ولكن فى أكثر العلاقات خمرصية وحميمية كذلك، منذ كتب (الانحراف الجنسي فى شيكاغو Sexual Perversity in Chicago) عام ١٩٧٤م، والتي عرت الكابوس الذى تنطوى عليه



الكاتب المسرحى مارولد بيتر مخرج النصوص

تعد مسرحية (أوليانا Oleana) لدافيد ماميت David Mamet، التى تعرض الآن على مسرح دوق يورك Duke of York فى لندن، وانتقلت إلى الـ «هولست إنده» بعد أن لاقى نجاحا كبيرا على مسرح الرويال كورت. واحدة من أهم المسرحيات الأمريكية المعاصرة، ليس فقط لأن كاتبها دافيد ماميت من أهم كتّاب المسرح الأمريكى المعاصرين، ولكن أيضا لأنها استطاعت أن تغفل إلى جوهر المجتمع الأمريكى وأن تكشف لنا عن

علاقات الحب والزواج، وقد استحال في المجتمع الأمريكي إلى ساحة لمباريات القوة بين الجنسين، وهذا ما يعود له مرة أخرى في مسرحيته الجديدة تلك ولكن في مجال العلاقة بين الطالب والأستاذ. **وذاقيد ماميت** من أكثر كتاب المسرح الأمريكي المعاصر انشغالا بصيغة الكابوس القابع خلف الابتسامات السطحية والتغني الزائف بالحلم الأمريكي، إذ تعتمد مسرحيته الجميلة (جلينجيري جلين ريس (Glengarry Glen Ross) والتي حصل بسببها على جائزة بوليتزر عام ١٩٨٤ إلى الكشف عن مدى سطوة الوهم على توجيه مسار الحياة في المجتمع الأمريكي برهته، لأن بطله في هذه المسرحية يطارد وهم النجاح، ويبيع بسببه أوهام الثراء الزائفة لزيائته، ولا يدرك طوال الوقت أن النجاح الذي يطارده، وأن تفانيه في إثبات قدرته العدوانية الجسورة على تحقيقه، لا يقلل زيفا من أوهام الثراء التي يبيعها لزيائته، إلا عندما يتمسك الزبون الذي عقد معه الصفقة التي تثبت نجاحه وتنفذ وظيفته، بالتراجع عن الصفقة، فيكتشف أيضا أن تلك الصفقة

الخادعة هي نفس الصفقة التي عقدها مع مؤسسته، وظل هو نفسه أسيرا لها دون أن يكتشف زيفها ولا يعد أن دمرت حياته.

ويراصل ذاأقيد ماميت منذ بداية نشاطه المسرحي الكتابة الدرامية بطريقة وطدت مكانته كواحد من أبرز كتاب المسرح الأمريكي المعاصر، وأكثرهم جدية، وأغزهم إنتاجا، وأشدهم نفوذا من حيث العالم واللفّة والبناء.

فقد كتب (الجاموس الأمريكي (American Buffalo) و **حياة في المسرح** (ALife in the Theatre) و (السارب (Lakeboat) و (جمع الشمل (Reunion) و (إدموند (Edmond) و (الشال (The Shawi) و (آلة الماء (The Water Enging) و (الغابات (Woods) و (عجل) (Speed - The Plow) وغيرها من التراجم والسناريوهات. وأستطاع ماميت أن يبلور له لغة مسرحية متميزة، تعتمد على لغة الحياة اليومية وتتسم بمفرداتها الصادة العارية من أي زخرف، بل والجارحة في بعض

الأحيان، ولكنها تتفجر برغم عريها وخشونتها بالشارعية والتوهج والحركة، لغة ماميت هي أهم إنجازاته المسرحية، وهي التي مكنته من استخدام شعر الحياة اليومية في الكشف عما بها كوابيس باهظة لا تراها العين العادية التي استنامت إلى اللفة بها. إنها لغة العنف والرعب والهلول الكامن وراء تلك المظاهر الخادعة من اللبونة والدماء والسماحة التي تبدو على سطح الحياة الأمريكية المعاصرة. ولقته من هذه اللغائية في أكثر أدواته المسرحية قدرة على تمزيق الأقنعة كاحد المشاركين الجراحية وادقها. وهي أقرب ما تكون إلى لغة **هارولد** بنتر المسرحية، في قدرتها على فك الأقنعة وتعرية الهول الراجح الذي تتوحيش الشخصيات منه ولكنها لا تستطيع أن تدرأه. ولذلك كان من توفيق هذا العرض أن قام **هارولد** بنتر نفسه بإخراجها، فهو أكثر من يفهم هذه اللغة ومن يدرك اعتمادها على التوقيف، والتفقيعات الحبلية بالإيحاءات، واستخدامها الحادق للحظات الصمت باعتبارها أكثر قدرة على الإنصاح في بعض الأحيان من ذرابة اللسان. وقد

أرغفت لحظات الصمت هذه من قدرة المسرحية على استكناه موضوعها البسيط والعميق معا. وأعادت إلى المسرح هذه الأداة التشيكية البارة ولحظات الصمت وفواصله الراضحة المبهضة التي استخدمها تشيكوف العظيم في مسرحه باقتدار لالت في نهاية القرن الماضي ومطالع القرن الحالي، والتي أصبحت منذ ذلك التاريخ واحدة من أدوات المسرح الحديث ولغة من لغاته المهمة.

والواقع أن حساسية داشكوف ما سميت لوحدة البنية الدرامية في أي عمل مسرحي هي التي تجعل كل تفاصيل العمل عنده مثقلة بالدلالات، وهي التي تفنى لحظات الصمت في مسرحياته بقدر إثرائها للحظات البرح والإنشاء، فواجب المسرحي الأول عنده هو الإخلاص لتعاسك المسرحية جماليا وفنيا بالدرجة الأولى قبل الإخلاص لأي واقع خارجي مهما كان. فالمفردات الواقعية عنده لا تكتسب دلالاتها من إحالاتها إلى واقع خارجي محايد، بقدر ما تكتسبها من إسهامها في بلورة معنى محدد، وتخليق رؤية درامية معينة. وليس معنى ذلك أن

مسرحيته تغض النظر عن واقعية أحداثها، أو بالمعنى الأرسطي الدقيق احتمالياتها، فهي على العكس تماما تمي أهمية ذلك، ولكنها تمي في الوقت نفسه أن التخصيص الشديد هو الذي يرقى بهذه الواقعية إلى مرتبة الشعر.

فسلا يكفي عنده أن ينطوى المشهد على كرسى ما، ولكن على كرسى مصدد له دلالات مصددة تسهم في إحكام الوحدة الدرامية وفي بلورة المعنى الإجمالي للعرض. ولذلك فإنه يدرك ضرورة توظيف كل عنصر من عناصر النص والعرض المسرحي، حيث يعتقد أن كل ما لا يسهم في تخليق معنى المسرحية يعرقل عملية بلورته، ويصبح نوعا من التزويد الممجوج. ومن هنا فإنه يجرد المسرحية من كل شيء غير ضروري ولا يضمنها إلا أشد العناصر المشهيدة والحوارية ضرورية، لأن الإسراف عنده كالتقشير تماما، يضر بالبنية الجمالية للمسرحية. وهذا ما يجعل مسرحياته على درجة كبيرة من التركيز والتكثيف.

وهذا التركيز الشديد هو ما يسم مسرحيته الجديدة، تلك التي أثارت

الكثير من الجدل والنقاش عند عرضها في الولايات المتحدة، قبل أن ينتقل هذا الجدل إلى بريطانيا مع عرضها هذا، فموضوع المسرحية الظاهري هو الصراع بين طالبة متعثرة في دراستها وأستاذها في الجامعة. وهو صراع ينتهي بشكواها إياه لإدارة الجامعة واتهامه بالتحرش بها جنسيا، ومحاولة اغتصابها، مما أدى إلى إيقاف ترفيقته، وإرجاء تثقيته في وظيفته. وقد أثار هذا الصراع الذي استلهم موجه الاتهامات بالتحرش الجنسي في الولايات المتحدة، غضب دماة الحركة النسائية اللواتي رأين فيه تصويرا مهائيا للمرأة التي تدعى بالزود والبهتان على أستاذها لمجرد أنه حاول أن يتعاطف مع موقوفها وأعرب عن شيء من الفهم أو العنان تجاهها؛ وبالتالي خطأ من صورة المرأة عامة واتهاما لها بالابتزاز.

ورأت الحركة النسائية فيها نوعا من شن الحرب الجديدة على إنجازاتها، وإيحاءا بأن هذه الحركة تجاوزت العقول في سعيها لقلب الموازين المصادفة، حتى استصالت إلى حركة لاضطهاد الرجل من جديد، بدلا من الاكتفاء بتحرير المرأة من اضطهاده القديم لها، كما أثار

غبطة عدد من دعاة اليمين الذين رأوا أن المسرحية قد اتخذت موقفا شجاعا بجراتها على إثارة هذه القضية، وبالطريقة التي أثارها بها. لأنها أثبتت أن المبالغة في الدفاع عن حقوق المرأة مسرعان ما تدرى بحقوق الرجل، وأن الحرص على ضمان حرية المرأة قد تهادى في غيبه، وقد أن الأوان للكشف عن سلبياته، وهي جميعها استجابات للنص السطحي للعمل، دون الوعي بما يقسمه النص الأصمق أو مستويات المعنى المتعددة فيه.

ذلك أن المسرحية تقدم لنا صراعا بين شخصيتيها الأساسيتين بتركيز شديد، استأصلت معه كل تزيد، ونفت بقية شخصياتها خارج الخشبة المسرحية، بالرغم من أن هذه الشخصيات لها دور مؤثر في الحدث، سواء بالتأثير على مساره، كأعضاء لجنة الترقية والتثبيت، أو بالكثف عن مدى فداحته كالزوجة والسمنار الذي يتفق للاستاذ على صفقة البيت الجديد، أو حتى المحامي الذي يتولى توجيحه القضية حينما تصاعدت فصولها، وهذا التركيز وتقليص الأحداث هو الذي يحيلها إلى كابوس فادح انتجت

سلسلة من سوء الحظ والمصادفات العائرة، أو بالأحرى من سوء الفهم. فالمسرحية في بعد من أبعادها هي مسرحية سوء الفهم، وسعوية التواصل، أو التفاهم بين البشر، وحر اللغة لا في التوصل، وإنما في إساقطة التوصل، والإساءة للآخرين وإيلاهم. فقد أصبح مفهوم الاغتصاب فيها نوعا من الإشكالية الخلافية المتعلقة بمعاني المفردات والحركات والإيماءات التي يفسرها كل من الشخصيتين على هواه، ويعيدا عن تفسيرنا نحن، أو التفسير الأنياقي لها. ذلك لأن الطالبة في هذه المسرحية تترجم تربية الأستاذ الأبوية على كثفها، أو عرغه مساعيتها للتخلص من غضبها الدراسي، وشرح ما صعب عليها فهمه من المحاضرات، إلى شكل من أشكال التحرش الجنسي ومحاربة لاغتصابها، وتقدم هذه التصرفات، والتي شاهناها تنور أمامنا على الخشبة، على الورق مفصولة عن سياقها بطريقة تصبح معها أداة داسفة على إدانته، وبصورة تنطلق من افتراض الحركة النسائية الضائع بأن كل رجل هو مغتصب محتمل، وعليه أن يثبت

العكس، وأن يبرهن على براءته من خلال ممارسة لطقس الخصاء الذاتي والتكفير المستمر من ماضيه الرديء «كرجل» بالمعنى التاريخي المطلق، وأن على المرأة أن تهسده دائما بهراوة الاتهام بالاغتصاب حتى يفقد توازنه، ويعترف بأثامه التي لم يرتكبها شخصيا، ولكن أسلافه مارسوها آلاف السنين.

فالمسرحية تركز على شخصيتيها الأساسيتين وحدهما، لأنها تريد أن تحيل البنية الدرامية نفسها باستقطاباتها الثنائية إلى صيغة للصراع، وإلى أداة جوهرية في بلورته، للفشل في مسرح ماميت محتواه.

ومن هنا فإن الحركة المسرحية كلها توشك أن تكون تجسيدا منظورا للصراع الذي تتبلور أحداثه في أثناء فصولها الثلاثة.

وتبدأ المسرحية بتك الطالبة «كارول» التي تأتي إلى مكتب استاذها «جون» على غير موعد وتشتك من عدم فهمها لبعض محاضراته، ومن شعورها بأنها ستقرب، ويؤكد لها رداة بحثها الذي يكشف عن أنها لم تفهم الدرس، ولكن الطالبة تصر على

مراصلة هذا الدرس، وتبحث عن سر إخفاقاتها، وتريد معرفة درجتها على البحث الذي قدمته، ويحاول الأستاذ مساعدتها بإخبارها أنه كان هو الآخر يعاني من الإحساس بالفشل طوال حياته، وكان الآخرون يؤكدون له غيابه وأنه حاول التغلب عليه عندما أدرك أن الاختبارات ليست إلا لعبة عليه أن يلعبها كالآخرين، وأنها ليست مصممة خصيصاً لإثبات غيابه أو للإيقاع به، وأنه لا يزال يراوده شيء من هذا التاريخ القديم كلما تعرض للامتحان، وأنه في موقف حرج هو الآخر لأن لجنة التثبيت لم تصدق بعد على مضمير ترقيقته وتثبيته. يصبح أنه شرع هو وأسرته في شراء بيت جديد لتجسين وضعه، تحسباً للترقية الرقعية. وأفتراضاً أنها ستمت، لكن اللجنة لم تصدق بعد على ترقيقته، ويحاول استخدام حالته كنموذج ليساعدها على إدراك أن عجزها عن الفهم أو إخفاقاتها ليس أمراً استثنائياً، وأن لكل إنسان مشاكله، وأن من الممكن لها أن تغلب على شعورها بالفشل، وتحاول هي الاعتراف له بسرهما، ولكن المحادثة بينهما التي قاطعها

التليفون عدة مرات تخفق في التواصل وينتهي الفصل الأول.

وما أن يبدأ الفصل الثاني حتى نكتشف أن ماجرى في الفصل الأول الذي دارت كل وقائمه أسامنا، وقد تحولت تحت وقع تفسير طالبة اللحنى له، وتاويلها لحقائقه إلى حالة من التمرش الجنسي والابتزاز، وأن شكوى طالبة ضده معروضة على لجنة التثبيت والترقيات، التي سبها أمام طالبة في الفصل الأول، وهو يتحدث عن كراهيته لكل لجان الامتحانات والترقيات، ونقلت طالبة هذا السباب للجنة. وما أن يبدأ في قراءة بعض الاتهامات حتى نكتشف كيف استطاعت طالبة انتزاع بعض الجمل والكلمات التي تفره بها من سياقاتها واستخدمتها ضده، بل وقلبت معانيها كلية لتتحول إلى أدوات دافعة في معركة جديدة تستدرجه إلى أرضها بعد أن أخفست في لعب دورها كطالبة ناجحة على أرضه، ولأن كل هذا قد حدث أسامنا نحن الجمهور، فإن الجمهور بالتالي يشارك في عملية تفكيك هذه الاتهامات وفي اليات تحويل الفهم إلى سوء الفهم في

فصل درامي تصاعد فيه باستمرار حدة التوتر مع تصاعد الواجهة، لأن المسرحية نجحت في إدخال الجمهور في شبكة هذه الاتهامات وإحالتها إلى شواهد على ما يلحق بالبطل على أيدي طالبيته، ثم لجنة الترقية والتثبيت بالتالي، فالفصل الثاني من المسرحية هو فصل انقلاب موازين القوى وتبادل الأدوار، فبعد أن كان الأستاذ يمسك في يده موازين القوة، ويحاول مساعدة طالبة، أصبحت القوة كلها في يد طالبة، وهي تفسر أنها تكرمت بالمشور بناء على طلبه، وبالرغم من نصيح الآخرين لها بعدم الاستجابة له، وتحول محاولته لمعرفة دوافعها في اتهامها بكل هذه الاتهامات الظالة إلى ابتزاز لها لسنسحب شكواها، وإلى المزيد من الاتهامات التي تحولها إلى شبكة محكمة تطبق بها على الأستاذ، وتحاصره فيها كغزال في مصيدة، وكلما حاول الإفلات منها، كلما ازداد تورطاً في فخاخها.

وعندما تتهيأ طالبة لمواجهته للمرة الثالثة، في الفصل الثالث من المسرحية، تقرّر له ببساطة أن ما نوتته في تقريرها ليس ادعاءات،

ولكنه مجموعة من الحقائق، لأن لجنة التثبيت والترقية قد قبلتها، ومادامت القوى الأعلى وهى لجنة الترقية والتثبيت قد قبلتها، فقد أصبحت حقائق وليست مجموعة من الادعاءات كما يزعم هو باستمرار. هنا تكثف المسرحية عن الجدل بين الحقيقة والقوة، وهو أهم موضوعاتها. فما قبلته أعلى سلطة فى الجامعة قد تحول إلى «حقيقة» بالرغم من أننا كمشاهدين نعرف أنه ليس كذلك، وشاهدنا كل ما جرى فى الفصل الأول وتم تحويله إلى اتهامات بالحرش والزيادة بالجنس الآخر إلى آخر قائمة الاتهامات التى تضمنها تقرير الطالبة إلى لجنة الترقية. فالحقيقة ليست هى ما يطابق ما حدث وإنما هى ما تقبله السلطة التى تتمتع بكبر قوة، وما تقرر بناء عليه اتفاده من إجراءات وعقوبات، فقد قررت اللجنة بعد سماع كل منهما، عدم تثبيته وإيقافه عن العمل، وهذا كله فى رأى الطالبة ليس مبنياً على سلسلة من الادعاءات والملاحظات السيئة، وإنما على مجموعة من الحقائق. لمادامت اللجنة العليا قد قبلتها فقد استحالت بذلك إلى حقائق بالرغم

من آلاف المشاهدين الذين يعرفون أنها حفة من الأكاذيب، هنا تحولت المسرحية بالنسبة لى على الأقل إلى استعارة بالغة الدلالة على الوضع الإنسانى الذى نعيشه فى هذا «النظام العالى الجديد» الذى لا تتحدد فيه الحقائق بناء على مطابقتها لما وقع، أو حتى اتفاقها مع المنطق، وإنما بناء على قبول أصحاب القوة لها. فما قبله الولايات المتحدة بصرف النظر عن حقيقته يصبح حقيقة، وما يرفضه مهما كانت مطابقتها للواقع يصبح زيفاً وهكذا، هذه الاستعارة القوية للدالة استطاعت أن تحول المشاهدين إلى مشاركين فى عملية التزييف التى تدور أمامهم. ليس هذا ما يفعلونه كل يوم بقبولهم لآليات هذا للدعوب بـ «النظام العالى الجديد»؟

فالمسرحية فى مستوى أساسى من مستوياتها هى مسرحية لعبة القوة والسلطة، وما يترتب عليها من أخطار وضحايا، وكيف أن قواعد هذه اللعبة لا علاقة لها بمدى واقعية أو حقيقية ما تدور حوله، وإنما بمدى القدرة على تحويل مجرى السلطة واستخدامها لتحقيق مآرب

من يحسن التلاعب بها. وقد استطاعت المسرحية أن تكسب هذا الموضوع الجرد درجة كبيرة من المصداقية والتأثير، لأنها تمكنت من تخصيص كل جزئية من جزئياته، ومن دراسة دوافع كل شخصية، والكشف عن ضرورة البقطة الدائمة وإلا تسريت القوة بين يدى من يمسك بها. فبالقوة تتسم بالصركية لا بالثبات، ومن هنا فإنها تتحول باستمرار داخل المسرحية، التى تبدأ بالطالبة الضعيفة والأستاذ القوى، وتنتهى بالأستاذ الذى فقد وخيفته، وبالطالبة التى تتساووه على سحب الشكرى لو قبل بتغيير أسلوبه، وسحب كتابه من المنهج، بل وغير المنهج نفسه، أى لو تخلى عن جوهرة كقوة، وانصاع لما تمليه عليه قوتها الجديدة من دور مغاير.

هذه اللعبة البالغة التجريد، والتى يمكن أن نرى فيها تفاصيل ما يدور فى أكثر من ميدان سياسى واقتصادى واجتماعى، وحتى على مستوى العلاقات الشخصية، هى التى أحالت المسرحية إلى استعارة بالغة التأثير للوضع الإنسانى برمتة، دون أن تفقدها لخصوصيتها كتعبير عن حركية المجتمع الأمريكى فى تسعينيات هذا القرن.

بعد عودة الرواية البوليسية:

الفرنسيون يحجون إلى بيرمنجهام

مستعارة لها. وتجمع رواياتها بين صفتي «البوليسية» والتاريخية؛ فهي تتشابه في تركيبها المثيرة مع بقية الروايات البوليسية الإنجليزية التي تسمح بمرض صرورة جذابة من الإنجليز، من خلال البحث في جرائم القتل وكشف غموضها - ذلك الكشف الذي غالباً ما يبدأ بالرد على سؤال مصور، ألا وهو «من القاتل؟» لينتهي بالرد أيضاً على أسئلة أخرى هامة مثل «متى؟» و«أين؟» و«كيف؟» - في الوقت نفسه الذي تتميز فيه بتجسيد جو العصور الوسطى، حيث تستخدم الكتابة موهبتها باعتبارها مؤرخة، وتختار

وخصائصها المشهورة، والجو الإنجليزي الريفى الهادئ الذي تشيحه في أعمالها، وتصل إلى سلسلة روايات إيليس بيتروز Ellis Peters، التي تحظى بها الصحافة والأوساط الأدبية في فرنسا وإنجلترا هذه الأيام، بوصفها آخر مبدعى التحف البوليسية في السنوات الأخيرة، من هي إيليس بيتروز إذن؟

إنها روائية ومؤرخة ولدت وعاشت في شروپشاير - Shropshire، حيث حملت اسم إديث بارجستر Edith Pargeter قبل أن تختار اسم إيليس بيتروز اسماً

منذ بضعة سنوات، أصبح النقاد والأكاديميون يعتبرون الرواية البوليسية من الأعمال الأدبية ذات المستوى الرفي، بما يجعلها تندرج تحت نوع الرواية في الأجناس الأدبية، وذلك بعد أن كانت تعتبر - هي روايات الـ Best - Sellers - مجرد كتابات للتسلية العابرة غير الجادة، والتي لا تستوى على أية قيمة فنية أو فكرية تقريباً.

في سياق الحديث - إذن - عن الرواية البوليسية، يأخذ الإنتاج الأدبي الإنجليزي على وجه التحديد أهمية خاصة تبدأ منذ روايات آجاثا كريستي Agatha Christie

في غاية الحماسية. وعلى الرغم من جهودي لأضع نفسي محل امرأة من القرن الثاني عشر، إلا أنني لم أنجح بالكامل في هذه المهمة. لذلك فقد جعلت من كادافيل قديماً فضي نصف عمره في الترحال عبر بلاد العالم، مما وسع من أفقه الفكرى. لقد خالط كادافيل ثقافات أخرى وأدياناً أخرى يحترمها في عمق حتى إن لم يكن يشاركها وجهات النظر نفسها. من هنا يمكننا أن نعتبره معبراً عن عصره ومتسامحاً جداً فيما يتعلق بالأمور الدينية»

وقبل أن يتحول كادافيل إلى راهب مستعصم، قضى عامي ١٠٩٨م، ١٠٩٩م وسط جنود أولى الحملات الصليبية على أورشليم، ثم ما لبث أن شارك في الأسطول البحرى لغزو البحر الأبيض المتوسط حيث أحب خمس نساء من اليونان وفينيسيا وأنجلترا بالإضافة إلى امرأة شرقية أنجبت له ولداً. هكذا رسمت إيليس بيترز تاريخ



تاليت وايت مان

رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ. هكذا تتضح الصلة الرئيسية بين عصر كادافيل وعصرنا هذا، أما المشكلة فنكمن في كيفية تجسيد عصره، فعلى الرغم من توفر الوثائق عن هذا العصر، إلا أن عرضها على القارئ في شكل روائى يعد مهمة

الفترة من عام ١١٢٧م إلى عام ١١٤٤م زمناً تدور فيه أحداث سلسلتها الروائية، كما تختار مكاناً لها شروريزيرى Scherosbary عاصمة شروريشاير حيث يعيش الراهب كادافيل Cadfel فى دير، ويحقق فى جرائم القتل فى المنطقة بصفته المخبر الخاص بطل إيليس بيترز.

هكذا تلخّذ رواياتها أبعاداً خاصة وجديدة، مكونة مزيجاً من الرواية البوليسية والتاريخية والاجتماعية، هذا المزيج الذى يبرز من منطقة شروريشاير - التى تأوى القبلة منذ روايات أجاثا

كريستي - على ضفاف أطوال نهر بريطانيا وعلى حدود تسمم بالهرب خارج إنجلترا، والذى يكتمل بشخصية البطل الدينية بمفولاتها الخاصة بهذا الزمن. مع ذلك تقول الكاتبة: «لم تتغير الطبيعة الإنسانية حتى الآن. فما زالت للإنسانية الاحتياجات نفسها والأمنيات نفسها، والرغبات نفسها، حتى لو

بطلها قبل أن يتحول إلى رجل مهمته خدمة الرب بمجارية تحقيق عدالته على الأرض، متمتعاً بشخصية غنية ومتحررة تكاد تكون شعبية. والحقيقة أن من أهم أسباب تعاطف القراء وتشجيعهم لشخصية كادافيل، أنه عمل مزارعاً ثم جندياً ثم راهباً، ليمدو في النهاية رجلاً متكاملًا، يتعامل بمهارة مع المنجل، ومع الخنجر، ومع الصليب المقدس، بل أيضاً مع الأعشاب الطبيعية التي يداوى بها الناس، مثلما يحاول أن يستوعب روحهم.

ولا تخلو العبقريّة الفنية لإيليس بيتروز من فوائد عملية لبلدها العزيز الذي تقول عنه: «إنه وطني، الذي أشعر معه بالحميمية، فله طبيعة لا تتشابه مع أي بلد آخر، أما تاريخه فيدفعني بشدة إلى أن أعرضه كما هو مضيئة

إليه قصة ما، أسريها مثلما أتعامل مع لعبة الـ Puzzle».

فقد نجحت سلسلة رواياتها البوليسية الأكثر مبيعاً في تحقيق رعاية هائلة لإنجلترا، خاصة وقد تحول قراء إيليس بيتروز إلى سياح شغوفين بالصح إلى منطقة شروزييري حيث «يعيش» الراهب كادافيل على بُعد حوالي ساعة ونصف من منطقة بيرمنجهام - Birmingham، إلى الدرجة السادسة التي خصصت بها خطوط الطيران الفرنسية رحلات خاصة إلى بيرمنجهام خمس مرات أسبوعياً. لعل إيليس بيتروز تُعتبر إذن ثروة قومية لبلدها، ليس فحسب بسبب توافد أكثر من عشرين ألف زائر على شروزييري سنوياً ليمسوا مساحة الواقع من الخيال الروائي ولكن أيضاً بسبب وصول مبيعات روايات كادافيل التسع عشرة إلى

ثمانية ملايين ونصف مليون نسخة في العالم كله، بالإضافة إلى ترجمتها إلى ثمانى عشرة لغة، وتكوين جمعية باسم إيليس بيتروز في بالتيمور في الولايات المتحدة الأمريكية لأربابك الذين لا يملكون السفر لزيارة البطل الشعبي العالمي في موطنه بإنجلترا..

لا يبقى لنا - إذن - إلا الاعتراف بأهمية الرواية البوليسية إذا ما أحسن استثمارها، وبقيمتها الفنية إذا ما وجدت مبدعها الذوق، وربما تقدم لنا روايات إيليس بيتروز نموذجاً معبراً عن ذلك إذا ما تُرجمت إحداها - على الأقل - إلى العربية لتستفيد من تجربتها المتميزة في أدبنا العربي قبل أن نشاهدها في حلقات تليفزيونية متسلسلة يهديها لنا التلفزيون الإنجليزي وقد بدأ بالفعل في إنتاجها..



فرنسيس بيكون

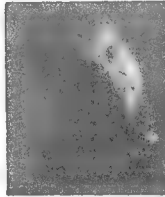
مصور الاغتصاب في ذكراه الاولى

«أرغب في إحداث تأثيرات حادة في السحنة وأشكله، حتى يبدو مشهوراً من تسديد الضربات، ومن طريقة الاغتصاب، لكي يبقى مثيراً للإشفاق، باعثاً على العطف والبقاء».

فرنسيس بيكون

في أعمال بيكون، وجوه منتفخة، اجسام مشوهة ومتوترة، مسلوخة وعارية ومتهالكة.. عالم كئيبي حزين، مهروس، جاء من وجدان فرنسيس بيكون الفنان الملحن، وفي لوحات بذاتها يتقدم الأفق كفضاعة، أو قتيماً، وقد يبدو في ملاحظة عابرة كدولاب للتعذيب رُفِع عليه هذا العالم السرطاني. إنه يدخلنا في عالم من الانتباعات المنحرفة والمشوهة لأقصاها بعدابات النفس، حالة من الوعي الجنائزي التي يثبتها على شخوصه الدرامية.

ذات يوم قال وقد عكس لنا حياته كاملة - متجنباً الإشارة القصيدة الأرض



فرنسيس بيكون (٨٢ عاماً) زاد في لندن سنة ١٩٠٩

لنفسه. وذلك كانت من أهم الأعمال التي تسير مجال طاقته الإبداعية التي لا تنضب.

منذ عامين فقدت الأساطير الثقافية الفنان الكبير فرنسيس بيكون بعد أن حفر بسكين حاد مؤلم اللوحة والأسى في ضمير الإنسان الحديث، في ٢٨ أبريل ١٩٩٣ مات في مفريد عن ٨٢ عاماً ، ولهذا في أبريل الماضي افتتح متحف الفن الحديث بمفيدة لوجانو الإيطالية، معرضه الأول بإيطاليا تمية لذكراه الأولى، ضم المعرض ١٠٠ لوحة من رسومه بالوان الجواش وكان من بينها رسومه التمسحة والعشرون المعروفة بعنوان: رأس 2، رأس 3، والأعمال الأربعة لجموعة البابوات، كذلك وشم الوجوه بما فيها رسومه



القلبان في مرسمه وقد ناهز عمره ٧٢ سنة وقد بدأ متداخلاً في نفسه كرسوبه

الحظ لصالحى • ويضيف • افلا
املاً ومثولعاً أن تاتينى الإخيلة
طافية، هاناً اعتقد كثيراً في تلك
الفوضى الرائعة، في الترتيب
الطبرى المجازى للأشياء، فينهض
الخيال، وتجيش في نفسى رغبة
عارمة للتحكم فيه والسيطرة عليه
من أجل معالجة رؤاى.

وقد كان من المفروض أن يحضر
معرضه الأخير قبل موته والمسمى
«الوثيقة» بوصفه شاهداً نابعاً على
دوره المحفوظ في تيارات الفن المعاصرة،

غوصه في أغوار ذاته نتيجة منطقية
لمعاناة شخصية ولا غير، ولكن أهمية
ذلك في أن الألم النفسى والعزل
والتهميش، كانت بالنسبة لبيكون
مثيرات جمالية امتزجت واتحدت
بتجاربه الفنية ونزوعه للبرح عن تيار ربح
نفسه.. يقول: «ها أحوجنى لأن اترك
ما تحت الوعى ليفعل فعله، حتى
نهاية ما هو ممكن.. لأنه يحس
عميق»، وفى مناسبة أخرى يقول:
«فتأينى الرغبة للاشتياك جسدياً
مع سطح اللوحة، هاناً باستعرا
اجازف وإغاصى، أصلاً أن يعمل

الغراب لإليوت، والتي أصبحت فيما
بعد عنواناً لإحدى لوحاته - أن الأرض
بعد كل شيء، قطعة من الروث، ولا
شيء آخر، والجميع يتحول بكفاءة عالية
إلى بقايا ومخلفات. بيد أن هذه الرؤية
البائسة الحزينة ما كانت إلا دافعاً قوياً
ليدخل أفكاره بمدق ويدن مواربة،
ولهذا كتب بونيتو أوليفاً في مقدمة
الكatalog «بين حياته ومماته توجد
سيماء وحيدة فقط. اغتصاب
الواقع». كانت هذه الأفكار السوداوية
استنتاجاً شخصياً نابعا من تجربته
الذاتية، من حياته المفرقة. لذا كان



الثالث ١٩٧٦

متكاملة لأعماله، وتوثيق دقيق لحياته. وكان ذلك بحق تكريماً دولياً لتفانياً للفنان مخلص حارب ببسالة وعناد ليفسر أفكاره الفخيفية، أو قل أفكار الإنسان الفخيفية، مما يحرص البشر على عدم البوح به من المصدر المشبعة التي تعبر عن ردة الفعل المهروسة والمشتعلة بالشهوة والرغبة غير المستقيمة، ومن التخييلات الوحشية التي يغلبها الدم فتتلفر العضلات ملتزمة بفضل إغرازات عديدة هي خليط بين الدم والعرق.

والحقيقة أن هذا التكريم المكلف لا يأتي استغلالاً لحادث ولما شخصيته مرموقة ومبتكر كبير، وليس فقط احتفالاً بمرور ٤٠ سنة منذ أن عرضت انجلترا

المفضل عن المسألة الدموية للوضع الاجتماعي للإنسان.

كان المعرض بلوجاني فرصة مواتية للإطلاع على جانب من أعمال بيكون وشخصيته. ولقد استكمل هذا الاستهلال بدراسة وافية في بينالي فينيسيا، مع عرض ٤٨ لوحة من بينها اللوحات الكبيرة الشهيرة «الثلاثيات» والتي يعدها صتيق الناقد الإنجليزي دافيد سلفستون أهم أعماله على الإطلاق، وكان الكتاب دراسة وافية لكل من بونيتو أريفا، ميلر، ديلويتزي، تريكي، وولاتسولي، وتحت رعاية دافيد سلفستون، الذي وضع جل عنايته لتقديم عرض شامل ورؤية

ولكن حكم عليه القدر أن يبقى حسيماً في دائرة من الظلام والاطراء والمزلة وعوضاً عن عدم حضوره أرسل وثيقة، وهي ثلاثيات الفنية، حيث الجسم البشري بلحمه مكشفاً في هيئة عارية، وكما أنه في حالة استفاد للعضلات، كما لو كانت تعبر عن علوة واقتضاباً، على خلفية من الذهب صائبة، رصينة، متروكة، ثلاث لوحات هائلة فاحشة بإسراط حادة وكثيفة أيضاً. هذه الأجسام انتشرت على فراغاتها متشرة بانفعالات عصبية عنيفة، ربما كان التطاق محكماً والصنفه - حين اقتراب موته - أخذ يعمل على استنهاض الشهوة ليهدي في الذاكرة إلى قصته الكبرى، فيستلهم منها موضوعه



واحد من أشهر رسومات بيكون للبابا اينو
شونز، المأشهر ١٩٦٥ وهو مأخوذ عن رسم
للغنان الأسباني الشهير فيلاسكيز



رسم شخص للغنان ١٩٧٢



رأس رجل

بيكون حتى العمق، بداية من الألم
والقهر الناتجين عن شذوذه الجنسي
وعن العزلة الاجتماعية التي كان
يعيشها .

يقول هاريسون، والد غرئيسيس
بيكون في دبلن سنة ١٩٠٩ لأبوين
إنجليزيين، كان الأب قائدا عسكرياً
كبيراً لقوات عسكرية أرسلت إلى
أيرلندا، وقد عاش هناك، كما عاش
الآخرون من أبناء العسكريين. وكان فظاً
قليل الترويض، ذو نزعة متعديّة، بعد
بعض الخبرات الجنسية الشاذة في
السابعة عشرة من عمره، اكتشف
والده بعض الصدفه، بينما كان يجرب
ملابس أمه، فهاج من فرط الصدمة
وطرده من المنزل . من هنا أخذت

وجوهه المداسة في أجسامه العارية
المتدوية في أوضاع إيجابية مرغمة
مكرمة. تُبرز للثقل ووطاة القهر. اليوم،
عندما تعاني الشخصية الإنسانية وهي
تعرض للإهانة والهجوم (ولمنا نتذكر
كما يتذكر الجميع هنا، البشاعة التي
ترتكب في البوسنة والصومال) نتذكر
وجوه بيكون التي تبرز من أول خط
طبيعة الصدام الذي يهيج عمق الضمير
البشري، كان بيكون يقول :
«الحضن معركة مبارزة لأنه تتحقق
للمصادمة دائماً بين شخصين،
ولكنهما يحكم طبيعة الأشياء
منفصلين» يتصارعان برؤية
العرافة، مرتبكين: فهناك ورود
واشواك». هذا الصدام جسده

١٢ لوحة من أعماله في روايتها لأول
مرة، بل للإنجازات التي امتلك بها
بيكون مرهقه الفني يكشفه من مُقد
الإنسان الحديث، ومواقفه وانفعالاته
وأحاسيسه الضميسمة الثالثة والفاسدة
الغريبة، ويكشفه عن عقد الجنس
والامتنال والانصياع والقهر
والاغتصاب في هذه الحقبة من عصرنا،
بسبب غياب الغايات السامية والمثل
الطيا وفقدان اليقين، وتداخله التبدلات
الروحية. إنه يعيد القراءة للمعنى
الغفني، وجها لوجه مع السر الخلق
الكامن داخل كل جسم، بالتلف والقهر
والفسر والقسوة والاغتصاب، والذي
ينعطف دائماً بالسلوك الإنساني
للكيونة الإنسانية المهانة، تطلع بها

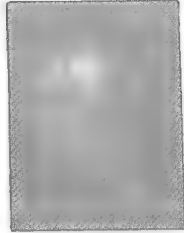


من عمل بيكون (وجه لوتشان فرويد)

نفسه، ومن هذا الصدام نسجت طبيعة أشكاله، وبعد عديد من التجارب عمل فيها مصمماً للنيكور ورساما، وفي سن التاسعة والعشرين بدأ يواقع بيكون لوحاته الأولى (فنادراً ما كان يوقع عليها، لقد خرجت رسمه في ذلك الوقت متأثرة بزخارف تزيينه مختلطة بتكعيبية شعورية عاطفية خارجة عن الأطوار، فتراجع بين عوالم ستيوارت ديفيز وكوبوربييه، مع شئ من التعقيد والإريك الوحشي، حتى هُدمت بمستحاثات بيكاسو المتجهات المشوهات المسموحات، ومن لاميات عابثات على سطح من الأمواج للمطرية، فمضلاً عن مراقبته للسرياليين بفخول شديد، وبشكل خاص دي كيريكو، الذي كان قد فتت

لقد تعامل بيكون مع جسده كما لو كان كومة من القذارة، وحين بلغ مرحلة النضج الحقيقي، كان قد أصبح معجزة، شخصية مستقيمة، عقل واضح، ومع ذلك كان يقضى بعض السهرات في هي سهو، ليس لقضاء وقت طيب مع الأصدقاء، ولكن من أجل الشرب، ومع ذلك كان يبقى حتى للمسابقة صياهاً واقفاً يرسم، كان يصرف كيف يكون ماهراً، حتى منذ بداياته، عندما لم يستطع أن يبيع لوحة واحدة. كان اصداقه للصوريين من جماعة «مدرسة لندن» لوتشان فرويد، ميشيل اندروز - فرانك أويرباخ، يدركون قدر موهبته، إلا أن هذا المغامر للخطر عندما مات كان غنياً جداً، فقد ترك في حسابيه أحد عشر مليون جنيه استرليني تنازل عنهم بطيب خاطر إلى صديقه جون النوارز ... كان يلهو، غير أن ذلك كان رعباً منه يرغباته العميقة. الآن صار شهيراً، تُعرض لوحاته وتقتنى في المتاحف الكبرى، اعتُبر عبقرى كدافنسي. ولما سأل صديق وكتاب سيرته دانييل فارسون: «كيف أصبحت أستاذاً ومعلماً وفناناً كبيراً، كمثل الكثير من الفنانين» كان يرد مستخفاً: «لا تقل مثل هذه العبارات مرة أخرى».

لقد اجتمعت الجراح على بيكون لتمنحه قوة دفع هائلة ليحلم



واس رجل ١٩٥٦

الصدمة النفسية العنيفة تظهر على النماذج الذكرية للغة، غليظة الطباع في رسمه لنفسه. إذن كان الشدود الجنسي يقتصر من القانون، كما أشار رونالد ألبي: «أسسها» (الليحات) لعمل جزء من ثقافة جنسية شاذة، حيث وجد الفنانين جنباً إلى جنب مع صغار المجرمين في حياة اللهو والعريضة اللندنية.. قصة للمزق، والأحاسيس الحملة بشعور للخطيئة والإثم، قصد بها استنثار الجروح العميقة، عواطف عاشت في ظل حصيلة من الإجهار والقهر والتعاسة، وذلك ما أسقط الشاعر والسيميائي الإيطالي الشهير جيورجيو باولويانوليني في فخ مازالت ملاساته غامضة حتى اليوم.

للفوتوغرافيا إلى أجزاء. ولكن علينا أن نتجاوز هذه البدايات، ولنحطم فوراً الرعب المتكسب على أشخاصه الذين يستهزون عليهم عيوس يطلق به الدم جزءاً. ففي كتاب قديم لطلب الدم والأسنان، عثر بيكون على دم مفتوح على مصراعيه، تمزق من الصراخ، فاصبح ذلك الدم طاقة تطلق توهاته، صار محوراً للفرح، ينثى عن شيء ما متآكل في داخله، فتاة مسنة خفية بين الداخل والخارج، ثم شاحج مسروق متقلص يمر في انهاء الدم: وفلا تراجعات الوهفة للسان تشع ويمضاً غروباً بين الأسنان، وتلك لا يمكن نسخها أبداً.. إنها ولاشك فكرة استحوذية والفن استحوذ وتسلط على الحياة يحشدهما بيكون على الدم، كما يحشد موشيه حورياته على سطح الجدول! غير أنها صيغت من اللعاب والخطا الشره، وكما كان وليم تيرنر مرعداً عاصفاً، كان بيكون عاصف اللعاب والشهوة والجلمة.

ولد بيكون ولادة حقيقية تحت ضربات الحرب العالمية سنة ١٩٤٤ حين قدم ثلاثياته الشهيرة [ثلاثة دراسات لأجسام على قاعدة من الصلب] هنا أصبح تمثيلاً لتفجرات أسوي وكان بيكون، مهموماً بالوجه الداخلي للجسم، الذي هو في الحقيقة أمد

أعضاء جسد محطم، بينما العمق يرتقلى وضاً وساطع، يتأجج الأضواء التي أشعلها انفجار القنابل والصف للنفسي. لكن ذلك الصراخ من الألم والشكوى، والتندب والانتفاضة، كل ذلك يرى ظاهراً في سلسلة لوحاته (البابوات) المخوذة من أعمال فيلاسكويث الإسباني للبابا أنوفينزو العاشم، ومن تقسيانوا أخذ شكلاً متقناً من لوحة البابا بيو الثاوي عشر.

بيكون، ياله من واهم مفتظ المظلا يصرخ في وجه البابوات الذين انتزعهم انتزاعاً من تقسيانوا وفلاسكويث ثم سلخهم ومزقهم، فأعاد زرعهم في مراض بخانية يا لكابوس! يصل الرمال ويحولها من شعاع الشمس كالأرجوان، من أجل الكاردينال. هكذا يبدو بيكون كاثوليكيًا ضالاً فاسداً، ومنحرفاً يستشوق ويلتذ وتشتار لعبق الكمال البابوي، لكنه يبعد البابوات عن وسطهم، ويثبتهم في نطاق من الوحدة والعزلة. ودائمًا هناك مصباح كهربي معلق فوق رؤوسهم، يضيخ ضوياً حامضياً ينبت منه ضياء النيون، فيجرح المسيح الحريوي التلق المتهز في خلفيات تقسيانوا. وليست الصوفية هنا هي مصدر الأضواء الداخلية المستمدة من أعمال كارافاجيو، ولكنها أضواء فائقة جاذبة

معتبة، أضواء مسلسلة لتحقيق جنائي، تتخلل كل شيء حتى للسام وتدخل مباشرة في إطار التسق العصبي للتوتر والتصوير. ملماً أرغم بيبيرو ديلافرا انتمسكا آدم على أداء طقس ديني محزن، بوصفه في مركز النيران الأبدية. وبين ظلال الأقدام مثل كجرو خاضع تمرد الإنعام كتجلط دموى رخى تشرع أشكال بيكون في النزف: «العفن، الفنز، وأحثة الدم الكريهة كلها كانت تطرب قلبي.. هذا ما علمني إياه إسفيلس».

بيكون المنشد الكبير للتناقض الرجسوى، القوة الرجولية التي كان يبحث عنها تحت الجلد، يحملها إلى السطح (للمظهر الخارجي) يجعلها تنفجر، ويرغمها أن تتحرر على الفماش، على سطح اللوحة. تواربع وتقصص منزعة من الأسرار اليومية، إنه يمزق الغلالة الظاهرة للأفكار.

بقول المصور السينمائي مايبيرج إن بيكون «رأى ميكيل أنجل من أعلى» فبدت نظراته كما لو كانت عدم ثقة في الرؤية، لقد نسخ التناقض والتكامل للذين تحققا لأجسام ميكيل أنجل، فتحوط إلى فوضى، كان قد أثر بالحركات الفعلية في تصويره، لقد اقتنص بالحركة، حالة الجمال القصوى، لكنه سلب عليها الدمار والخراب، كيف تتحول حالة الجمال القصوى إلى

التيضير؛ فتفتيح على قماش لوحات
أبصرة متصاعدة من جراء التحليل
والعطن، كما لو أنها خزينة خيالية
تحوى مسجلاً ممزقة، ساخطة غضبي
واله في العصفرة؛ إن قاضم أنابيب
الألوان هذا، يتحرك شيئاً إلى القسمة
الإنسانية، ويُعَلِّب الخلق والاضطراب،
ويدعن لازمة ربو لازمة باستمرار، فكان
يتألم.. ويتألم، حتى أضحت الألام بطبيعة
الأحوال أسلوباً؛ إن الأشكال تتفسخ
بالزخم، بينما يحاول جامداً حمايتها
عبثاً من الفساد والتحلل الأخلاقي، وكَم
من مرة تلتصق، وتتجلد بتجشش
استنزائي، وهي مثبتة على قواعد
صناعية صخرية، إنه شيء من التباهي،
والدفاع العنائدي ضد الموت، قرابين
بائعة على السفيرة، لاحتفال دوري
مكرس للقاء والإبادة

مزج ببيكون أحاسيسه الداخلية
بتصوراته الخاصة، نالاً الإبه على
كائنات جسدت العزلة والاستعارات
الحياتية المعاصرة في مشاهد مرئية،
وعندما نسترجع اللوحات التي رسمها
لأصدقائه لا نجد، أنفسنا في مواجهة
مع شخصيات مطابقة للأصل، ولكن
تواجهنا لوحات جسدت عواطف
متضادة، كأنها تمية وداع أخيرة لكل
كيان بشري، إنها حكايات وتواريخ تتم
مع معالجاتها داخلياً بين أربع حوائط

لغرفة بدون نوافذ، عرفة قابضة في
غياب النفس مخزولة. إن كل لوحة
تتضمن حالة عزل محقق، كما أنها (أي
اللوحات) تم عزلها في الأخرى بدقة،
إفراطات ذهنية، وزجاج واق، وقياسات
متمائلة دائماً. الكل يتنافس ويتزاحم
لإبداع الاستحواذ، بتكرار ومبة
الاحتجاز، والخوف من الأماكن المظلمة
في هذا الزمان. داخل هذه الصندوق
جعل ببيكون من بآياته ومن أصدقائه
أحياء، حتى هو ذاته يقع في مجال
الحلم، وتأتي الألوان مصبوغة بالمجال
للغناطيس للعلم، وينسحب ذلك على
الرؤية الجانبية للرفة المظلمة، والتي
تشد أطرافها بخيوط منخسية مندفعة
من الزوايا والأركان، ذلك لأن «التاريخ
لا يتكلم بالزمن» (الألوان).

ليس للوحدة شكل، وليس لها لون،
وليست صافية راتقة. العيون مظلمة
همنية ومنيعة، والجسم مجبر ومرغم
ليستقر في وصفية عارية، ملتصق
دائماً في نقطة تحرك المحورية، ودائماً
ما يجعله معوقاً عُقد حركته شللاً
مفاجئاً، رغب عاصف يبدد إرادته،
لينكش ويتداخل ويصير محبوساً في
هيز الجسم، بل يسعى أكثر إلى تقليل
حجم جسده إذ يتداخل أكثر. إنه تصور
متداخل بين المفاطات والخلط؛ ومع ذلك
فإنما كل لوحة، يدرك انفعالاً جديداً
وإحساساً جديداً، عنف مختلف وقسوة

ويطش من نوع آخر. كان اهتمام ببيكون
منصباً على الجسد الإنساني، من هنا
كان يريد أن يلتقط القوة ويغويها
ويوحدها في حالة من الكثافة المبهمة
فتصير صورة متخيلة لتعبر عن حقائق
تعيش في قاع الشعور الخفي، لهذا كان
بيكون دائماً متعادلاً مع نفسه،

لقد أبدع ببيكون فناً ذا خاصية
نقدية ضاغطة مقوتة مظلمة، فناً غير
توضيحي، لا يشرح ولا يحكي، لا
ينجي ولا يوقن، فقد قام التصوير وحده
بهمة «التحدث بقوة». فبيكون بهم
فوق كل اعتبار التذليل على «حدث واع
مثقف، في لحظة مشحونة ومثقلة، من
أجل حياة ممكنة، ومستملة» ويتعبير
آخر يقول: «السعي لتصوير الصرخة
بكل طاقاتي لتصبح أكثر تعبيراً
من الزمهرير». مسار ممكناً تصوير
الصرخة، الأمر الذي به يمكن من
تسجيل الربيع واستدعائه، بينما كان
بعيد المثال، ثانياً في أصمق البرج. لقد
هيمنت على ببيكون إرادة تهدف إلى
إصابة الحقيقة، شيء جد مختلف عن
طلب المعرفة وفقاً للتراث اللغافي
الكلاسيكي، فالحقيقة نصلنا عادة إلى
المثرات والمزالق والفضائض، وإلى مذاق
الحكمة كذلك، وهذا ما كان يعرفه
بيكون بدقة. فبالإنسان في عمق
غرائزه، في ذات جسده، في لحمه،
يقش عن الفضائض، ينقب عنها كعمايات

اشير إلى قضية الاستقامة والسقوط فسقوط الفكر عند يكون مناطق يصمدى ودوى الصرامة، نهياً لكاء قاطع وحاد، انعزالي منفرد، مؤلم وطاغ، ولكنه ممتلئ بالإنسانية والمضارع.

وإذا يقول فرنسيس بيكون إن «الفن العظيم يملك على الناس بحالة إنسانية، شرع في النزاع حجب الخداع والتضليل والتدليس، بل والذئب المستعمية على الغفران، حاداً كسفن القلم، شائكاً وبواخزاً، مقنعا أن الراحة مجرد سراب خادع.

الإمكانية الوحيدة لتجديد الصيرورة والاختلاف معها، هي في أن نتمكن من أن نفتح العيون على الدهمار الراهن، ذلك الذي لا يمكن فهمه. فهل هنالك ضرورة تدعوا إلى عدم السؤال وعدم سبر أعماق الحقيقة؟».

وتأمل ناديا فوسيني حديثها «لم تكن لدى بيكون نظرة دهاعية تجاه العالم، بالعكس كان له صوت ذو نغم فردى ويشكل مطلق كلوثته العقلية. وإذا كان لزاماً على أن احدد تلك النغمة فيجب على أن

البحث عن الحقيقة، تقول ناديا فوسيني أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة روما، في كتابها القيم: (ب ، ب ، بيكيت وبيكون) إنها في دراسة قديمة من الفنان: «لمتُ ببحث لتحليل أعماله الفنية، وتوصلت إلى أن يكون حقيق تجلياته من وضعية ذاتية قاصداً الحقيقة، وفي هذا السياق يبرز دائماً كلثان وشاهد، ولم يكن العكس أبداً، فلم يدل بشهادته من مواقع القاضي، فضلاً عن أنه ظل الشسبييه الأعظم لصمويل بيكيت، القائل بأن



الدلالة والمضمون في «نشيد البحر»

الذي يقدمه هو نشيد البحر،
والقصيدة مطولة شعرية، مما يعني
أن الشاعر جهد في هذا المرفوع
مجالاً يمد فيه نفسه، ويسترسل
بشكل يسمح له أن يعطي كل ما في
عالمه الداخلي من تصورات فنية حول
البحر، ويؤيد الصلة بينهما، لا من
خلال كلمات عامة يربدها، وإنما من
خلال مطربة تمتد حبالها بين قلب
الشاعر وأمواج البحر، وقد جعلنا
الشاعر نعيش هذه التجربة بكل
أبعادها عبر قصة الرحيل الأولى
والثانية بما تحصل من ذكريات
وأحداث هي امتداد الرحلة وزمن
التجربة.

من الرمز المستقر في أعماق
الشاعر، ربما لأنه يعيش معه
ذكريات حيفا ويافا:

«يساورك العشق - منذُ
الطفولة - للبحر»

وهو يشعر بملكيته، ويستمد منه
قوة إرادته وسر بقاءه، ولعلنا لا
نبالغ إذا قلنا إن البحر مادة فنية
رئيسية في أعمال عبد الناصر
صالح الشعرية، وإذا كان البحر قد
جاء عبر إرغاسات عامة في مواقف
شعرية سابقة، فقد جاء هذا بشكل
أكثر خصوصية وعمقاً، فالنشيد

عندما يراجه الشاعر واقعاً، فهو
يحاول من خلال هذه المواجهة أن
يقاوم ويتغلب عليه، بخاضعة عندما
يكون هذا الواقع صعباً، كما هو
الحال بالنسبة للشاعر عبد الناصر
صالح، الذي يحاول جاهداً أن يعيد
الصياغة إلى الغراب الذي تصمله
غريبان الداخل والخارج، وهي تحلق
صباح مساء فوق رأسه، فلا يجد
أمامه إلا هذا البحر، يقدم له نشيده،
ويستعيد مع أمواجه المتلاحقة شريط
ذكرياته عبر رحلة مساناة طويلة،
فالبحر يجند في نفسه الأمل، ويعيد
أسطورة البعث والتجدد الذاتي، وهو

* كاتب هذه السطور - الدكتور خليل عودة - فلسطيني يعمل أستاذاً بدائرة اللغة العربية بجامعة لتجاح الوطنية بنابلس - فلسطين.

١ - نشيد البحر (دلالة ومضمون)

يبدأ الشاعر حديثه عن البحر مباشرة (هو البحر) بما تحمل هذه الإشارة من دلالات نفسية، وأحاسيس عميقة بعلاقة البحر مع الفلسطيني، فهو (بوابة الخروج) أمام النوارس والبواخر التي تتزين بمرسز لم يكشف الشاعر عن مضمونها، ولكنها تحمل في طياتها أبعاد قصص الرحيل بالنسبة للفلسطيني، وهو لا يجد سوى بوابة البحر التي كانت مخرجاً أمامه في مراحل شتاته التي بدأ في يافا وحيفا، وتواصلت في بيروت «آخر ما تستطيع الوصول إليه عيون الغزاة».

والشاعر ينظر إلى البحر كطرف إيجابي في صراعه مع قوى الشر، وقد عبر عن ذلك بشكل يعكس هذا الإحساس في نفسه، فهو يحتضن الخارجين من بيروت، ليرى في ذلك علاقة ترحب وتواصل بينهما، ولعلها علاقة تفرّد، فالفارس يخوض عباب البحر وحده، ورواجه المستقبل المجهول وحده، ويتحدى الخطر وحده، ولا يجد إلا البحر يتواصل معه، ويستمد منه سر بقاءه، وأسباب

قوته :

« يا أيها المرحّل في البحر وحده »

أنت امتداد المكان امتداد الزمان

انشطار البراعم في شجر لا يموت»

والبحر لا يُشكّل فاصلاً زمنياً أو مكانياً في منظور الشاعر الفني، وإنما هو حلقة وصل بين الخارجين إليه، والناظرين من حوله، ومعه تتوحد الفكرة ليزول التناقض القائم بين الشيء ونفسه، فالبحر يبعد، وهو نفسه الذي يُقرب، والموت الذي كان في بيروت تصاحبه عملية بحث يتطلع إليها الشاعر عبر هذه الدوامات التي تصيبه بالنوار، ولكنها لا تفقده توازنه:

« أبيعك البحر عني؟ »

« يكرّيني البحر منك »

وتتقرب الأغنية: تموت لأجلهم؟

« ساحيا لأجلك »

والشاعر لا يريد أن يصمك الفلسطيني في خروجه مزيداً من المعاناة، وإنما يحاول أن يخفف عن كامله عبر الخروج، وتعب الرحيل، ويمسح عن جبينه عرق المعاناة التي أسلمته إلى واقع صعب، فهو يتحمك عبر القضية، ومع ذلك يخرج من صبيحت طلب منه أن يكون، وهي

مدخله صعبة في منظور الشاعر، ولكنها تسلمه إلى إدراك حقيقة الموقف الصعب الذي يواجهه الفلسطيني بعد الخروج:

«ماذا تقول لمن عانقوك طويلاً

لتقطع بالسيف رأس الولد

وماذا تقول لمن سلموك زمام القضية

اعطوك مفتاح هذا الوطن

أبر وجهك الآن، لا ترتبك يا صديقي،

فأنت ستدفع كالأخوين الكثر»

ووضيق الأمر بالشاعر عندما يتصور الفلسطيني خارجاً عبر بوابة البحر الفسيح إلى واقع ضيق، يفرض عليه أن يكون أسير انظمة وقوانين تسلب إرادته، وتجزّده من معاني القوة التي استخدمها عبر رجته، فتتحول لغة الشعر بين يديه إلى كلمات مباشرة، تصل به إلى درجة من الاندفاع خلف إحساس غاضب يفقده توازنه الشعري، ويميل به إلى ترجيحه نسانحه، ويضع كلمات في قلوبها الثابتة، التي تخرج الفكرة بشكل مباشر أمام القارئ:

«فلا تقترب من قصورهم يا صديقي

ولا تقترب من عروشهم أبداً

كلها مزيلة وكلهم فتنة»

وفي كل الأحوال تسيطر فكرة التوحد على خيال الشاعر، فهو لا ينظر إلى البحر بعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، وقد استطاع أن يوظفها من أجل خدمة المعنى، فهو يتحدث عن الأرض بما تصوى من جبال وأشجار ومضجور وسوارع ومدن، والبحر وما يتصل به من أصراج وشواطئ وصدف، والسماء وما يتصل بها من نجوم وكواكب وشمس ومطر ورياح، ولكنه لم يتحدث عن هذه العناصر حديثاً يعكس تأملات شاعر رومانسي حالم يرصد عناصر الجمال في الكون من حوله، وإنما يتحدث عنها باعتبارها عناصر يريد أن يتفاعل معها وأن يوظفها إلى جانبه في إطار صراعه من أجل البقاء، وهو على رعي كامل بإبعاد التجربة التي يعيشها:

دكل البلاد بلادك

ثبّت خطاك على الرمل

اطلق عذابك برّاً ويعراً وجوّاً،

وهذه العناصر تشكل محاور في صراع الشاعر، ولكنها محاور إيجابية، يوظفها في مواجهته الصعبة مع العدو الذي يبعده عن الأرض والوطن، ويضع به إلى

أحضان البحر، ليعود من جديد يتوحد مع المحبوبة.

وأحب البلاد الشحام النجوم الشواطئ

والقمح... والأجئن

تعونت أن يلقونني... ولكن

تعونت أن التقى بالحبيبة،

فأفكرة التوحد تعني للتواصل والاستمرارية، فالشاعر لا يريد أن يفقد ذاته وإنما يجدد هذه الذات مع العناصر الكونية التي يتفاعل معها في عمل مشترك يدفع به إلى تمثل أوسع وأشمل لمناقص الصراع التي يواجهها، وتبدو معالجة الصراع واضحة في رؤية الشاعر، فهو يقف بين العدو والأنظمة من جهة والبحر وعناصر الطبيعة من جهة أخرى. وإذا كان الشاعر غير قادر على التفاعل مع الطرف الأول الذي يدفع به إلى حيث يعتقد أنه الموت، فإن الشاعر يحاول أن يوظف الطرف الثاني لصالحه، ويتفاعل معه في عملية توحد نفسي ومن هنا جاءت هذه المطولة التي يتفنن من خلالها بالبحر الذي يمثل مرحلة جديدة بعد خروج الفلسطيني من بيروت، ليست مرحلة موت، وإنما مرحلة بحث

وميلاد:

«ستبدى الرحلة

وتنهض من تحت انقاض بيروت»

فما هي هذه المرحلة؟ وماذا بعد الخروج؟ لقد كانت عملية التوحد بين الفلسطيني والبحر، مصدر إحياء للشاعر في تمثل رؤية واضحة، هي مرحلة أخرى من مراحل صراع الفلسطيني، إنه يتصور طريق الخلاص من المجهول الذي ينتظره، والقلق الذي يسيطر عليه، في عمل جديد هو (الانتفاضة)، وبذلك يكشف الشاعر عن مضمون الرمز الذي حاول التستر خلفه في موضوع البحر:

«أفتح قلبى للموج في البحر

يصبح قلبى شراعاً لسارية الانتفاضة،

وهنا يعود الشاعر إلى رصد الفكرة بشكل مباشر تحت إحساس الفرح الذي سيطر عليه مع هذا المخرج الذي يترأى أمامه، بعد حالة اليأس التي أصابته، وجاء تعبيره منسجماً مع إحساسه الداخلي؛ إذ تحدث عن الانتفاضة من خلال علاقة ذاتية توحد بينهما، فهو يتمثل الانتفاضة مركباً يحمله إلى شاطئه

الامان، ويجعل قلبه سارية لهذا المركب الذي يتسلق به، ويضع كل اماله عليه.

وقد جعلته هذه الرؤية يتحدث عن الانتفاضة بانفعال مباشر، فهي الثور، وهي البدياة، وهي الرغبة القاندة، وهي الفرقة العارمة:

هـي الانتفاضة نور الهداية

نار البدياة، قافلة الرغبة القاندة

هي الانتفاضة فرحتنا العارمة

فالبهر (هو الانتفاضة) (هي) وكلامها مخرج من واقع خرج، والشاعر يربط بين الاثنين، ويحاول أن يصور الخروج من بيروت على أنه بحث جديد لمولد جديد، وليس خروجاً من المأزق إلى الهاوية:

«ماذا يُحَنِّكُ البحر يا صاحبي؟

وماذا يقول لله الصنف الثنائيت؟»

هذا اتين المخاض،

وقد جاء حديثه عن البحر والانتفاضة بشكل يعكس مواجهة صائقة مع واقع صعب، وهو يرفض فكرة الهروب أو التستر ويضلل المواجهة المباشرة، من هنا جاء خطاب (هو البحر) في حالة المخاض الصعب، (وهي الانتفاضة) في حالة الميلاد والبعث، ومع فكرة الميلاد

ينضوج المولد في عمل حقيقي خرج الشاعر من حالة الرضى مع نفسه، إلى مشاركة أوسع يتوحد من خلالها مع عناصر الطبيعة، التي هي طرف إيجابي يشاركه أحزانه وأفراحه، فقد احتضنه البحر وهو في حالة مخاض صعب، والآن يقدم له بشرى انتصاره، وفرقة مولده:

«فابتلهي يا رمال الشطوط

ويا زهور الأرج، ويا مدناً حاملة

هي الانتفاضة نور الهداية»

والمحور الثالث الذي تدور حوله القصيدة هو الفلسطيني الضائع في عواصم الغربة، وقد حاول الشاعر رسم صورة معاناته من ناحية، وإظهار إشفاقه عليه من ناحية أخرى، ثم التوحد معه في أحزانه، وقد سعى جامداً من أجل تخفيف العبء عن كاهله، ورفع شأنه ومواساته، ولكنه لم يلجأ إلى أسلوب الخيال ورفض الواقع، وإنما وضعه مباشرة أمام واقعه الصعب:

«تدخل في مدن لم تَرَهَا، شوارعها
مُتَفَتِّتَةٌ

وصحرائها قاحلة

ولا شيء فيها سوى السجين والمقتلة»

ويواجه الفلسطيني الخطر الذي يتهدد، والحرية التي تستبد به في كل مكان، فلا يستقر به المقام في عاصمة حتى يفادها إلى أخرى، وفي رحلاته يواجه ألوانا من المعاناة التي عبر عنها بشكل يضع القارئ في التجربة ذاتها التي يعايشها الفلسطيني غريباً عن وطنه، فمنه لا تمثل الصورة، وإنما نعائشها من خلال الكلمات التي تصد وتشد الانتباه:

«تَلَقَّتْ حوائك،

من اين ياتون

من اين؟

من شارع لا تراه،

وزاوية ليس فيها سواك

ومن ظلة عاجلة

تَلَقَّتْ حوائك»

ويحاول الشاعر - مع كل ما سبق - أن يرفع من شأن الفلسطيني، ويأخذ بيده، ويضاطبه بشكل يوحي بعظمته، ويصور المعاناة على أنها مرحلة اختبار، والخروج على أنه بعث وميلاد، فالخصمية الفلسطينية ظلت كما هي في مخيلته، لم تضعف ولم

تتناقص، وإذا كان التاريخ قد تحدث عن قصة خروج بني إسرائيل إلى البحر ثم إلى التيه، فإن الشاعر - فيما أظن - قد تمثل قصة الخروج تلك، واستوحى بعض عناصرها التراثية في نشيد البحر الذي وضعه، وحاول من خلاله أن يقدم الفلسطيني علي أنه (أبي، نبي، تقي، نقي)، ولكن دعواه الأخيرة دعوة سلام يطمئنها للفلسطيني الذي يتهدد معه، وكأنما استعذب الفكرة فراح يكررها في إيقاع نفسي متواصل، يعطي النشيد طابعاً موسيقياً خاصاً:

«سلام عليك وانت نموتُ

سلام عليك وانت تُعابِلُ

سلام عليك وانت تُفادي،

٢ - نشيد البحر (دراسة فنية)

١ - الظاهرة التمزجية :

يحمل البحر في هذا النشيد معاني البعث والتجديد، وهي فكرة لازمت النثر، وسيطرت على فكر الشاعر وخياله في هذا العمل - بشكل خاص - فالعلاقة التي يربسها الشاعر للفلسطيني مع البحر ليست علاقة متعة أو مجرد

نزعة، وإنما هي علاقة تذهب إلى تأصيل فكرة حاول الشاعر تأكيدها، ولا أظن أن حديثه عن البحر يعني مجرد حديث عن طريق يسلكه الفلسطيني الخارج من بيروت إلى مكان آخر، وإنما يحمل البحر المعاني ذاتها التي يريد الشاعر تأكيدها؛ ففي أواجه التي تتكسر، تشكل لأمواج أخرى تتجدد وتتواصل، ومياه البحر تتجدد هي الأخرى، فالذي يتبحر مع الشمس، تأتي به الفيوم. والفلسطيني صورة للبحر، ومن هنا جاء الرمز الذي ألح عليه الشاعر، وحاول من خلاله أن يتخذ من البحر علاقة مع الفكرة التمزجية القائمة في هذا العمل.

وقد جاءت كلمات الشاعر وصورة الشعرية تعبيراً عن هذا المفهوم. «أنت امتداد الخليل، امتداد المكان، انشطار البراعم في شجر لا يموت، لن أتوقف حين اموت، ينبت في الأرض غيب الحياة الجديدة، تنتشر الأرض، تخرج منها الفصول - الجذور - النهار - الأجنة».

وفي إطار هذه الفكرة تأتي الانتفاضة مرحلة جديدة في حياة الفلسطيني، وهي تمثل بعثاً جديداً، بعد رحلة خروج صعبة كان يظن

أنها بداية النهاية، وقد جاءت عملية البعث من أعماق المأساة التي عصف بالفلسطيني، ويدات المرحلة الجديدة من تحت أنقاض بيروت.

وقد دفعت هذه الفكرة بالشاعر إلى التفاضل والامل، فهو لا يفقد هذه الرؤية - على الرغم من ظهور بعض العبارات التي تصور مواقف حرجية عبر عنها في أكثر من مرة - ومع ذلك كان يخرج من هذه المواقف برح جديدة تعكس تمسكه بالامل القائم مع عملية البعث الجديد التي يؤمن بها، وقد لازمت هذه الفكرة بشكل واضح في نهاية القصيدة، فكانه زاوج بذلك بين نمو القصيدة فنياً في خط تصاعدي، وتسلسل الفكرة التي يقنمها. أو كأن هذا النشيد تصوير لحياة الفلسطيني في رحلة عذاب وبقيائه، فهو ينطلق من الخروج من بيروت، والرحيل عنها إلى أمل في حياة جديدة، وبعث جديد، وهو في حقيقته تصوير لفكرة البعث والتجدد التي يؤمن بها الشاعر، ويرأى في هذا الموقف الصعب، وقد عبر عن ذلك بشكل واضح من مثل قوله: «هو الصبح منفرد في البشائر - استجابات لي الأرض - ستكسر فيك البساتين - يزرع

في الليل فجر - أغنية الفرح - بشري
الغيسوم - زواج الزينابيع - عرس
الفراشات - رقص الصبايا....

ب - المستوى الدلالي فللإحاطة

يعتمد الشاعر في قصيدته
اللفاظاً تحصل بالمؤخر الذي
يتحدث عنه، وقد استطاع أن يوظف
هذه الكلمات بشكل أكثر إحياء، فهو
عندما يتحدث عن البحر لا يقدمه
بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى،
فمع البحر تأتي السماء والأرض،
وقد عكست اللفاظ القصيدة هذه
العناصر بشكل يوحى بعلاقته معها
وموقفه منها، وقد تفاعلت اللغة مع
إحساس الشاعر الإيجابي بهذه
العناصر، فجاءت بشكل لائق للنظر.
فهو عندما يتحدث عن البحر،
يستغل أكبر قدر ممكن من اللفاظ
التي تحصل بهذا الموضوع الذي
يشكل محور قصيدته مثل: الملح -
النوارس - البسافرات - الأوبية -
البحيرات - الأوبية - البيراتق -
الأعواج - الريان - الصيف، وفي حديثه
عن السماء نجد اللفاظ مثل النخيل -
المصرات - الشجر - الرمال - القمم
الجبلية - الزهور - الصفاير.

فهذه اللفاظ تظهر تفاعل
الشاعر مع هذه العناصر، التي تمثل
رموزاً إيجابية في منظوره الفني،
وهو لذلك يجد راحة نفسية معها،
فهو يكرها بشكل عفوي، يظهر
علاقته بها، مقارنة مع عناصر سلبية
تقف ضده، ويحاول تجنبها على
المستويين اللغوي والمعنوي.

وعندما يتصور الشاعر معاناة
الفلسطيني في خروجه من بيروت،
تشدد جهرته وتسيطر عليه مشاعر
الضوف من المجهول، والقلق على
مصيره، فتأتي كلماته مصورة من
هذه المعاناة، وهذا الإحساس، على
نحو ما نجده في قوله:

يحاصرك الليل - يحاصرك الموت
- تحاصرك الريح - شوارع مقفلة -
صحراء قاحلة - السجون - القفلة -
تلقت حبوبك، وتأتي سلامات
الاستفهام - بعد ذلك بشكل يعكس
جو الحيرة ألقاها في نفسه، وهي
تتردد كثيراً في المواقف التي تكون
الرؤية فيها غير واضحة، أو أن
يكون الشاعر نفسه غير قادر على
تمثيل مرحلة جديدة في حياته، يقول:

«إلى أين تمضي؟

وإين تكون البداية؟

إين تكون النهاية؟

ويقول:

«أرحل من وطن أنت فيه؟

أرحل من نفسك الصامتة؟

أرحل مني؟

وفي هذا الإطار يتحدث الشاعر
عن علاقة الفلسطيني مع الواقع
المجهول الذي ينتظره بعد خروجه من
بيروت، وهو واقع صعب يتمثله من
خلال علاقة الفلسطيني مع أطراف
سلبية ترفض قبوله وتصدى له، وقد
عبر عن ذلك من خلال اللفاظ تعكس
هذا الواقع، على نحو ما يقول:
طعنك القبائل - أوقعوك - فح
التخالف - التسويات - الردة العربية
- تلوك - صلبوك - سجنوك.

وعندما يتصور الشاعر مخرجاً
من واقع الصعب، تلمعن نفسه،
وتأتي كلماته وفق هذا الإحساس
الذي يعكس جو الفرح عنده، وقد
تمثل ذلك بشكل واضح في حديثه
عن الانتفاضة، التي تمثل فيها حلأ
للمشاكل التي تواجهها، وأملأ في
الخلاص من معاناته، وقد عبرت
كلماته التي صاحبت هذا الموقف عن
تغير نفسيته، وتفاعلها مع الواقع
الجديد الذي يتمثله، على نحو ما
نجد في قوله: ابتاهلي - زهرات

المروج - نور الهداية - نار
البداية - فرحتنا العارمة -
سيفحل لغزك - تفكك عقيدتك -
ستبتديء المرحلة.

وعندما يوجه الشاعر حديثه إلى
الفلسطيني الخارج من بيروت،
يحاول أن يخفف عن كاهله عبء
الخروج، وهو لذلك يستخدم عبارات
التشجيع وكلمات الثناء مثل: «أنت
امتداد النخيل - أنت فارسها - أنت
عيون البلاد - أنت الأبي - النبي -
القي - الهمام - الحسام - تعاليت
- أيها السندباد - سلام عليك -
سلام لعينيك. ثم هو يحاول أن
يقرب أكثر من الفلسطيني، فيتجاوز
في لحنه الفاظ الثناء والتشجيع
والتمجيد، إلى الفاظ تنسم بالملاحظة
على نصر ما نجد في قوله: يا
صديقي - يا صاحبي - يا حبيب
الثراب. وفي إطار هذه التناقضات
القائمة في نفس الشاعر وواقعه، بين
عناصر إيجابية يتفاعل معها،
وعناصر سلبية تطرده، ولا تستجيب
لرغباته، تظهر المقابلات بشكل
واضح في ألفاظه التي يستخدمها،
وهي بذلك يمثل - من خلال اللغة -
التناقض القائم في واقعه، على نحو
ما نجد في قوله: السلم والحرب -

الجسب والخصب - الممكن
والمستحيل - البعيد والقريب -
السجين والطلق - القتل والقاتل.

وإذا كانت الفاظ الشاعر قد
عسبرت - بشكل واضح - عن
إحساسه بالواقع وتفاعلت - فنياً -
مع الفكرة التي يطرحها، فإن بعض
ألفاظه لم تكن على المستوى الفني
نفسه، من حيث مستواها ودلالاتها
الشعرية. فهو يستخدم الفاظ
جامدة مثل: رغم - سوى - كلها -
كلهم - لا شيء. وهي الفاظ غير
شعرية، كررها دون أن يكون لها
دور خاص في الأداء الفني. وتظهر
في المطولة مجموعة من أفعال الأمر
والنهي، فهو يوجه حديثه إلى
الفلسطيني بقوله: اقترِب - أثبت -
اقرأ - اقتحم - اشهر سلاحك - أدرْ
وجهك - صوب رصاصك. ثم يقول:
لا تقترب من قصورهم - من
عروشهم - فلا تيتسم لضباب
السلام - لا يخذلك طيف السلام -
لا تخدعك دعوتهم للجهاد - لا
ترتبك. وكان يمكن للشاعر أن يخفف
من هذه الأفعال حتى يعتمد عن
أسلوب التوجيه المباشر، أو النصيح
والإرشاد. واعتقد أن سبب ذلك
يعود إلى اعتماد الشاعر أسلوب

المطولة لأول مرة - ربما - في أعماله
الشعرية، فقد ظهرت في هذا العمل
- إلى جانب ما سبق - بعض اللفات
التي لا تعود إلى ضعف المستوى
الفني للشاعر، وإنما إلى أسلوب
التطويل، فهو يكرر في بعض
الأحيان، ويلجأ إلى الأسلوب المباشر
في أحيان أخرى.

ج - التصوير الفني:

اعتمد الشاعر الصورة في داخل
القصيدة أساساً فنياً لتقديم الأفكار،
فكان لها حضورها الواضح منذ
مطلع النشيد حتى نهايته، وجاءت
الصورة مشجعة مع إحساس
الشاعر بفكرة التوحد. فهو ينظر إلى
الطبيعة على أنها عناصر حية يمكن
أن يتفاعل معها، وأن يحاورها،
ويبادلها المشاعر والأحاسيس، فكثر
التشخيص في القصيدة، وهو يؤكد
من خلال هذا التصوير علاقته
الإيجابية مع هذه العناصر التي
يتمتعها في هذه الصور، فالربيع
أمامه إنسان يصغر الأخاديد،
ويهدد الجذور القديمة، ويرسم
شجرًا، والسماء تتسربل بالنجوم،
وترسل أعينها، وترفع أحلامها،
والشجر لا يموت، والأرض تمنح
مفتاحها، وتستجيب وتكتب، والليل

بعض أفكاره، فكفى بالصبيبة عن الوطن «تعودت أن التقي بالحبيبة» وكفى عن معاناة الفلسطيني بتأخر النهار عن وقته، واستغل الجاز المرسل بعلاقاته المختلفة لتصوير الصراع القائم بين العناصر الإيجابية التي يتفاعل معها، والسلبية التي يرفضها، ويصنع لها، وقد تمثل ذلك بشكل واضح في صورة العيون التي ترصد، واليد العربية التي تنقل، وصبوا التي ترد سيوف الفزاة، والجانب الذي يقاوم، والبنادق التي تطارد، والنفس التي تصعد.

وهي جسور - في مجملها - تعكس سفيلة وأسعة لدى الشاعر استطاع أن يستغلها بشكل إيجابي في هذا النفسيه، وأن يناغم بينها وبين إحساسه من جانب، والموضوع الذي يتحدث عنه من جانب آخر، وبذلك اكتسبت القصيدة إحياءات فنية خاصة لعبت الصورة فيها دوراً بارزاً، مما يجعلنا ندرك الجهد الذي بذله الشاعر في هذه الخطوة، والسمات الفنية المميزة لها، مقارنة بأعمال أخرى له لم تخلف فيها الصورة على هذا المستوى الذي نلاحظه في هذا العمل.

يتحول من مجرده المادى إلى عالمه الإنسانى، الذي يشاركه في مواقفه^١ الإيجابية، وطرفاً يتحول من عالمه الإنسانى إلى عالم آخر ينظر منه الشاعر، ولا يفهم معه صلات التوحد.

ومع الاستعارة يأتى التشبيه مقوماً آخر من مقومات الصورة في قصيدته، ولكنه لا يعتمد عليه في تقديم أفكاره علي نحو ما كان الأمر بالنسبة للاستعارة، ربما لأنه لا يريد أن ينتقل بالقصيدة إلى إقامة علاقات بين أشياء لا يكون هو طرفاً فيها. فالتشبيه يقيم علاقات بين أشياء ولكنه لا يوحّد بينها، وقد جاءت الصور التشبيهية عنده في أمور لا تتصل به، من مثل قوله: أنت امتداد النخيل، أنت عيون البلاد - قلبك بوصلة للسفر - وجهك مفتاح هذه الصبابة - الصبابة قنابل - الأرض خضراء مثل الدوالي - مثل عيون الليل - سماءك زرقاء مثل البحار - مثل عيني حبيبك.

ومع الاستعارة والتشبيه تاتى الكناية من ألوان التصوير الفني عنده فقد اعتمد عليها في تقديم

بهاصر، والموت بهاصر، والريح تهاصر، والمياة تزدهى بشباب القدر، والبصر يحدث ويكتب، والصدف يقول، والبنابيع تتزوج، والرمال تليس عبايتها وتبتهل، والرمال تمنح الطهارة، والنهار يتأخر، والليالي تزور وتشرّب، والرياح لها انفعالاتها، والموت يشفق، ويبروت شاحبة، والزهور تتلاوم، والمداخن تهكي .. إلى غير ذلك من الصور الاستعارية التي يشخص فيها مظاهر الطبيعة، ويكسبها إنسانية الإنسان، وهى تعكس اعتماد الشاعر على التصوير الفني أساساً للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وقد جاءت الصور بشكل يعكس علاقته بهذه العناصر. ويؤكد فكرة التوحد التي ألق عليها من خلال واقع ملموس، يقلع عناصر الطبيعة الجامدة إلى مستوى الأحياء، فظاهرة التشخيص التي نلاحظها بشكل واضح في كل أجزاء القصيدة ظاهرة فنية لم يعتمد إليها الشاعر ولكنها جاءت - فيما اعتقد - بشكل عفوى انسجاماً مع إحساسه بالواقف المتناقضة من حوله، فهو يتمثل طرفاً إيجابياً

اصداقاء ابداع

القصة

بين الناس في القامرة، وكذلك بخسرل الكهرياء إلى الريف... إلخ. وإن كنت لا أرى أنه حدث تغير مافي رؤية الكاتب في القصة من الرؤية السائدة، ولقد أستخدم الكمبيوتر كمجرد أداة جديدة داخل القصة. ولم تصل الرؤية للعب ولا النظرة له إلى مستوى جديد يمكن أن نطلق عليه لعب في عصر الحاسبات، أو اللعب في عصر الكمبيوتر... وهاعى القصة نقدمها للأصدقاء «الكمبيوتر العاشق»

الجميع بالفرض المتاحة، ويحدد كل تذاق جديد المكان اللائق به، ومن ثم تتواصل الأجيال، وترسل رسائلها لبعضها البعض، بلا تعثر أو إجهاف.

ومن الأعمال التي وصلت المجلة في بريد القصة من الصديق عائل موسى يعقوب من القاهرة القصة بعنوان الكمبيوتر العاشق، التي تحصل تأثيرات الأجيال الشابة بكل ما ينتشر من وسائل الحضارة الحديثة. ولعلنا نذكر كيف قام إترام عندما سار لأول مرة في مصر بتغيير العلاقات

وتتوالى الرسائل القادمة من الاصداقاء في كل انحاء مصر باستمرار، ولعلها ترفع ذلك التواصل بين القراء والكلمة الصادقة، فضلا عن وجود خالدة ابداع، التي لا تتجاهل كل ماهر جيد وأصيل ومبشر. فاسرة تحرير ابداع تؤمن بوجوده الآخر أو أن الحديثة الإبداعية والثقافية لا تزهو إلا بتعمد الورود والزهور، التي ترسل أريجها للجميع. وتؤمن بوجود مشرات المدارس كما تؤمن بوجود مشرات النواذ التي لابد من وجودها حتى يتمتع

الكمبيوتر العاشق

عادل موسى يعقوب - القاهرة

ولكن الكلمة تعود للظهور/ فكنز هالة المعيلة هذه مرات ولا فائدة وترجع يدنا من على الكمبيوتر وننظر هالة باستغراب إلى الشاشة لفترة وتند يدنا ويكتب على الشاشة «من أنت؟» تسمح العبارة من على الشاشة ويكتب «أنا كمبيوتر لـ ١٢٢».

تنظر هالة إلى أسفل الشاشة على جسم الكمبيوتر لتجد مطبوع ذلك. «١٢٢» «تقول هالة ساعمة فترة ثم تكتب «ماذا تريد؟» تسمح العبارة ويكتب «أحبك»، فتكتب هالة «ماذا؟» تسمح العبارة ويكتب «لأنك نكية» تبسم هالة ويكتب «كيف عرفت؟» يكتب «لقد تعاملنا كثيرا» تكتب هالة فقط لأنني نكية»، يكتب «لا ولكن لأنك

هالة لثاة جميلة وتعمل في شركة على جهاز كمبيوتر... وهى تعمل في حجرة مفردة وثاء صليها تفاجأ بأن البيانات على شاشة الكمبيوتر تصيح ويكتب مكانها «أحبك».

وتفاجأ هالة بتدقيق النظر في الشاشة مقترية ومبتعدة باندهاش وتقرأ عينها تعود للنظر فتجد نفس الكلمة وتقف منهشة لفترة وهى تنظر إلى شاشة الكمبيوتر وتدير هالة حول المكتب فلا تجد سوى سلك الكهرياء يرسل للكمبيوتر وتعود إلى الجلوس وهى فى حالة شديدة من الاندهاش والتعجب لقدم يدنا وتضبط بأصبعها على زر المسح فى الكمبيوتر وتسمع كلمة «أحبك» من على الشاشة

يكتب على الشاشة «شكراً يا مالة إني احبك .. أحمده» .. تلب مالة في حالة لعل وتطلق الجهاز وتمسك رأسها بيديها وتور في الحجرة في حالة قلق... بعد لحظه تجد أحمد مستنداً إلى حانة الباب وهو يضحك بشدة وفي يده جهاز صغير فيقول له بتعجب وغضب.

.. أنت يا أحمد ... كيف؟ ... يظهر أحمد الجهاز ويقول..
.. هذا جهاز حديث يستطيع أن ينقل المعلومات بين أجهزة الكمبيوتر بطريقة لاسلكية وقد ركبته مثله في جهازك.
.. حرام عليك يا أحمد لقد جنتني.
.. ألا تتزوج بعد ؟
.. توجه مالة إلى الكمبيوتر بله تمثلي وتقول.
.. لا يا أحمد .. أنا باحس للكمبيوتر دك لم ١٢٢ء
.. فيفسدك الاثنان من الأعماق...

جميلة يتقسم مالة في سعادة ثم تكتب ويعد الحب وتزوج وتنجب أجهزة كمبيوتر صغيرة . تكتب مالة لقد جنته وتطلق الجهاز وتمسك رأسها بيديها في لعل، تودك أن تجن... تقامر الشركة لقد حان وقت للمادرة.

تقضى مالة ليلة صعبة وهي مسهبة تتقلب في فراشها تفكر في هذا الامر المعجب.
وفي اليوم التالي تسجل مالة حجرتها في الشركة وهي في حالة من الإعياء الشديد.

تجلس أمام الكمبيوتر وهي تنظر إليه وتعجب وريبة ثم تمد يدها إلى الكمبيوتر في تريد ثم تضغط على زر تشغيل الكمبيوتر فتأجأ بأنه يكتب على شاشة الكمبيوتر «صباح الخير» فتربك قليلاً ثم تكتب «صباح الخير» يكتب «ماذا لتسرع» تكتب مالة لم أتم سوى الفجر. فسكت متزخرة مكتبه ماذا تكتب يا (كلم ١٢٢) أنا مخطوبة لزيملي أحمد الذي يعمل معي في نفس الشركة وأنا احبه جداً.

للصغيرة ولم تترك خلفها إلا كريات، والقصة والعية تلب على حين لا فطاة، وحساسية خاصة في التناول، نرجو أن تتطور بها الكتابة وينشر لها أعمال عديدة، نرى من خلالها الصعيد عبر عين الفتاة...

«أيام صافية»

نهلة فاروق - مغارة

فيصير للروح رائحة أخرى، وتصير الظلال الطويلة في اتجاهها إلى الغرب في أرض الشارع، والعيال الذين يحسبون حول أمهاتهم، كلهم يديات الحياة، وعلولة الدنيا في أول نشأتها، كثيرا ماسألهم حين تهدم بيتنا وصادرات الشمس تصاحبني كل النهار - أين الشمس؟ - يكت أمي كثيراً: «سلامتك يا بنتي» قالت جدتي المعجزة مؤثبة أمي: (سَمْسَمِها عَنكِها يا بنتي)، صرخ أبي في إخوتي الصغار: منين؟ أياكم؟ (...). فَن ايامك يا صافية! لم يكن من

ورصل ايضاً من مغارة بمحافظة المنيا قصيدة بعنوان «أيام صافية» للصديقة نهلة فاروق، والقصة توصل لنا كثيراً من الأحوال المجهضة لفتاة صغيرة تحمم للشقاء ظهرها فتلافت الأحوال

الذين يعرفوني لن يفهم ما أقول...

ن أنصاف السؤال مرة أخرى على أمي... هي لا تعرف البنات الذاهبات إلى المدارس، ومن لن يصدقن بي كما تشعر هي... لتكون الشمس هي الشمس التي كانت تصاحبني في الصباح للقديم منذ أن كان يوقظني شعاعها الدافئ الذي يتسلل من فتحة أمسيها الضبابية نصفه معلق بالطوب اللين والباقي مسارة من أكياس البلاستيك المفرغة من السماد، ثم يدخل معي إلى «حوش البهايم»

حتى الأولاد يفرحون ويهللون باللعب بالطين.. كانت الشمس شمساً، والمساء الجميل مساءً... هذا الصباح قالت البنت المتعاسة جارتى: ليس منا من تعمل ما تصنعين، لم تكن فصول محرو الأنية ولا تعلم التريخ والخياطة قاهرة بأن تعيد لى ذلك الصباح القديم، ولا ضلالتى التى تَحَلِّكُ الحلالى المسكارى ولا سؤالى القديم، ولا امى التى اتانيها - الآن - ولا تستجيب لى إلا فى المنام.

بأنها لم تكن زوجة وإنما كانت أداة فى صلصلة، والقصبة رغم واقعتها الشديدة نعلن إدانة غير مباشرة للواقع الذى ارتفعت فيه القيم للنادية فوق كل ما كان جميلاً.....

الصفقة

محمود أبو عيشة - القليبية

صمت، ألقيت بعينى فى الأرض فوحت على الأقدام الكثيرة المعياء المتراسة فى حلقة واحدة وأخذت أفكر فيما بعد... كيف تجمعين هذا السيد الذليل حجرة واحدة؟! اضطرب داخلى، لا يبدو على وجهى أثر خالف الأصباغ الكشيرة، ألوان صارخة ومتنوعة تهللنى جميلة أو تزيد من روعتى وترسم - بدقة متعاقبة - ظلال السعادة على وجهى ويريق عيني الغائب زاد تالفا تحت الأدباب المصنوعة.

تغشى هذه الأصباغ السعيدة شيئاً آخر، ربما وجه ميت... أقفقت على صفحة الباب خالى ومرصير المفتاح يهمس فى أذنى ويقع على الأرض، استسلمت تماماً ورضيت بكل ما يأتى به الليل، قبلنى وجهنى باردة... اعطاني كأساً أصفر، لا لأشرب، تجرع الزجاجة - التى ابتاعها أبى - والفرغها فىوتى، غبت عن الوعى طويلاً، طويلاً جداً، بدأت ألتذذ بليفتى، اعيش بها جسداً مخدراً ولقبن محترفين وفى غمرة اللامعى، تذبذب زججى وفراشى و... إنجرت تماماً، لم يبق شىء، تجرعتى والحظنى وذبح يبعث من وجهة أخرى. وجهة نسمة بمذاق جديد.

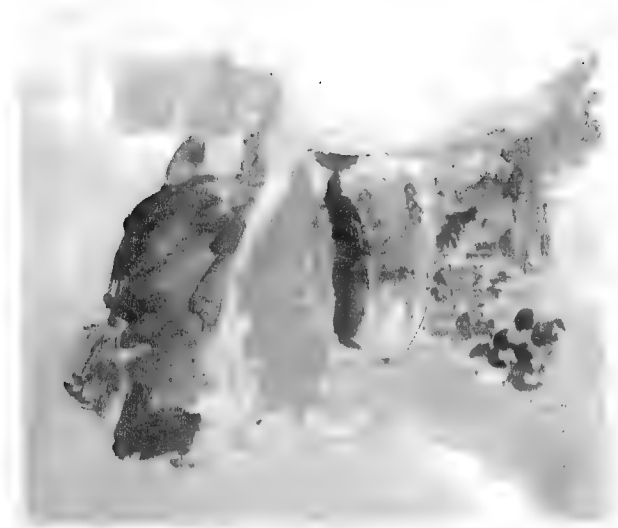
حتى أن أخذ شيئاً من لجرتى التى يتلصص بها ظهري فى تقارة النودة من شجيرات القطن... أه وبزة القطن الأبيض التى كنت أرى نورها فى هيفين أخوتى يصير إلى فرح زاهٍ لا تعادله كل لبات اللينين بفرها القاسى... قال أبى ساعدها: نبنى الليبت، انكسر ظهري ونامت أمى تفكر من آلام المسافين... والشمس على الشمس، والصباح هو الصباح القديم - تصاحبنا إلى آخر اليوم فتسكن فى روعتنا، وفى المساء نلقى ونحن نمجن للتراب بالماء فيجصر طيناً

ومن طرخ بمحافظه التليوبية، وصلت القصة بعنوان «الصفقة» للصديق محمود أبو عيشة... وتحمل القصة مبرم فناة لحظة وأرجها إلى عش الزرجية، لكن فى اللحظة الأخيرة والحاسمة تمس

هذه ليلتى.... ليلة العمر السعيدة التى انتظرتها طويلاً حتى ملكت الانتظار وظننت أنها لن تاتى أبداً، ولكنها أتت فى غفلة من الزمن سقطت فجأة... ويجب أن أكون سعيدة، فى نهاية السعادة! لهذه ليلتى -- ويبدو اننى كذلك.

سارت «الزلاء» وسط جمهور هائل من الشباب والبنات الأطفال والشاء والرجال، كلهم يهللن فى فرح وسعادة، الكل يلا استثناء يلقى ويسلق واليهض برقص، برقص ربما بجنون أو ميسترياً غاية فى الانفعال، وظنرات تتسلسل وسط الأصواء وتحشى بين الظلال وتصل إلى عبر سمعات الهواء الضمصة بالمعطر والعرق والانداس، تلغى تلك النظرات، تنادى إلى أصغالى، تصرينى، لا أنرى كيف أتارى من تلك النظرات، الشبهة ذات العين البائعة، ونظرة حائرة خجول ولقى محترق وجمعة عنيدة لا تستسلم!

تضامل جسمى التحيل، كابت يدى الصغيرة فى قبضته، بكت أصغالى من جديد، صرخت فى ياسى، لم ألق إلا على نظرات من نوع آخر، حسود تلظها للغيرة ذات الألف لوز، ترسم المصرة فى



أحمد جوفيتش

فنان ومعماري من (الموسنة)، ولد عام ١٩٣٥ في سراييفو، ويعيش في القاهرة منذ فبراير ١٩٩٢، وقد شارك عبر مسيرته الإبداعية في كثير من المعارض الدولية بالعراق وروسيا والولايات المتحدة، كما شارك في المسابقة الدولية لمكتبة الإسكندرية، وتعتبر هذه اللوحة من معرضه المقام حالياً بجميع الفنون بالقاهرة، عن رؤيته النابعة من مأساة شعبه، وعن أسلوبه في استعارة بساطة التصميم المعماري، وبراعته في توظيف الألوان المائية توظيفاً شديداً الخصوصية، واضح التميز.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩١

أحمد عبد المعطي حجازي

حسن طلب

فاروق شوشة

محمد سليمان

محمود أمين العالم

محمود نسيم

مصطفى ناصف

وليد منير



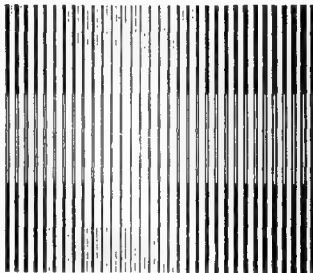
المجلة العربية
للسياحة والفكر

الطبعة الأولى: ١٩٩١

المحاذير



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

• **ميرحان**

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى سليم





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دنانير - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - إلدوحة ١٢ ريالاً - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - سقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيه مصرى شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

سنتين سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - النور
الحاسن - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الذين : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تقبض بنشر ما لا تطلبه ، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

للمع

السنة الثانية عشرة • أكتوبر ١٩٩٤م • ربيع الآخر ١٤١٥هـ

هذا العدد

■ الانتحارية :

ممنر الشاعرة احمد عبد المعطي حجازي ٤

■ الدراسات والمقالات :

شعر الجسد وجد الشعر محمود امين العالم ٧
نمروا و انتما : قراءة في قصيدة مصطفى ثامب ٢٠
الذكرى الخمسون لجهل البيت احمد مرسي ٤٢
العالم ونظمه في قصيدة قلب الشاعر - حمادى الزينكرى ٥٩
الغرباء وابن الكارتون بهلند لودج - تة السيد امام ٦٨
ابن حزم لطفي عبد البديع ٨٢
رؤيتى لبيساف كرم مراد وهبه ٩١
كلمة ملة حصن في حفل لترويج ملكه انجلترا : تكريم : نبيل فوج ٩٧

■ الشعر :

سنسنة الشعر حسن طلب ٢٠
احتجاج فاروق شوشة ٣٩
البحر وليد منير ٥٥
دوائر محمود نسيم ٦٥
هل يشب بئرا هذا الكهل محمد سليمان ٧٧
فرايدس وياثلل وصاكر هائل الجنابى ١٠١

■ القصص :

المرن في المقاطع محمد مستجاب ١٠٣
مفصحات كونية بحر الديب ١٠٩

■ الفن التشكيلي :

الدلالة الاسطورية للبحر في اعمال محمد حسن القباني

مجدى لقناوى ٩٤

لوحات الفنان محمد حسن القباني

■ المختلعات :

حوار مع لكاتبة البهلا بديفة تسليما حسرن
انتطوان دوجوما - تة حياة الشيمى ١١٣
مهرجان المسرح التجريبي هناء عبد الفتاح ١٢٠
رداها كارل بيرر ماهر شفيق فريد ١٢٥
في مهرجان الاسكندرية للسيلمانى الدولى هالة لطفي ١٢٩
مهرجان القاهرة الخامس لسينما الاطفال : ساجدة خير الله ١٣٥
قراءة النص الشفاهى العربى من خلال البناء الدرامى لشعر
لييد بن ربيعة طارق هسان ١٤٠

■ مكتبة إبداع :

المكتبة العربية
مسورة للمرأة... مسورة للرجل شمس الدين موسى ١٤٣

■ الإرساليات :

الشاعر ملاك (باريس) اسماعيل صبرى ١٤٦
ماتلة ٩٤ مهرجان مسرى جديد (بولندا) هـ. ح ١٥٠
..... (صفاقا إبداع) ١٥٤

مصر الشاعرة

إذا كان هناك شيء أطمح أن تحققه هذه المجلة خلال عملي فيها، فطمحى الأول أن تكون وإبداعاً أو معمل
تفريخ لنهضة شعرية جديدة تعيد لفن الشعر مكانه وسلطانه اللذين كانا له من قبل في حياتنا الفنية والثقافية والقومية
جميعاً. لا بدعني إلى هذا الطموح اشتغالي بفن الشعر فحسب، بل الدافع الأكبر هو إيماني الراسخ بأن نهضة الشعر
شرط لأية نهضة نريد أن نطلقها في أي مجال آخر من مجالات الفن والثقافة والمجتمع.

إن نهضة الشعر معناها نهضة اللغة، فالشعر هو أرقى شكل من أشكال الكلام، وإذا استطاع الشعر أن يجتذب إليه
من الأجيال الجديدة من يوقفون عليه جهدهم، ويغنونه بمواهبهم وتجاربهم، ويرثون جمهوراً من الأنصار يلتف حول
ويتذوقه، فقد أحيينا اللغة من جديد في أوساط الشعراء والكتاب المبدعين، وأوساط القراء المتنوعين.

وقد كانت حركة الإحياء الشعرية في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي، مقدمة لحركة الإحياء اللغوية الشاملة.
ولولا أن البارودي، وشوقي، وحافظ وإسماعيل صبري وغيرهم من الشعراء ظهروا أولاً، لما ظهر بعدهم ذلك الرعيل
الأول من كبار النثرين الذين خلصوا لغة الكتابة الأدبية والصحفية من أشكالها البالية الميتة، وبعثوا فيها روحاً جديدة
وحصلتها وصلاً مباشراً بخبرات الحراس وملكات العقل وقوى النفس والشعور، ومكنتها من أن تتبرجج واقتصاد وجمال
عن كل الشئين التي خاض فيها أمثال: محمد عبده، والموديلحي، وأحمد لطفي السيد، وسعد زغلول، وقاسم
أمين، وعله حسين، والعقاد، وسلامة موسى، وعلى مشرفة، وإسماعيل مظهر، والسنبهوري.

ولقد كان الشائع إلى عهد قريب أن يبدأ بالشعر كل من يرى في نفسه استعداداً للكتابة، فإما ثبتت شاعريته، وإلا
انصرف إلى النثر وقد استنداد من محاولات الشعرية. اكتساب السليقة والتمكن من اللغة، يستوي في ذلك أن يكون عالماً

أو مفكراً أو أدبياً، فالتمكن من اللغة ليس ضرورة في الكتابة الأدبية وحدها، بل هو ضرورة أيضاً للكتابة العلمية، التي تختلف طبعاً عن الكتابة الأدبية، لكنها تحتاج مثلها إلى استخدام دقيق للمفردات، ومعرفة بالنحو، وخبرة واسعة بأساليب العرض والتحليل، والنقد والمناقشة.

وفي اعتقادي أن السبب الرئيسي في ضالة إنتاجنا العلمي المنشور، يعود إلى أن علماءنا لا يعرفون اللغة القومية معرفة جيدة، في الوقت الذي يقفون فيه على هوامش اللغات الأجنبية، فلا يستطيعون الخلق بقلتهم أو الإضافة بلغات الآخرين. وما يقال عن إنتاجنا العلمي، يقال عن إنتاجنا الفلسفي، إذ لم يستطع فلاسفتنا المعاصرون أن يبلوروا لغة فلسفية حديثة كذلك التي بلورها فلاسفتنا القدماء. وقد يظن البعض أن إنتاجنا العلمي والفكري قليل أو غير أصيل بسبب قلة ما نملكه من أفكار، والحقيقة أننا لا نفكر إلا باللغة، فإذا لم تتوفر لنا ألفة عجزنا عن التفكير.

وفي اعتقادي أيضاً أن اللغة مازالت مشكلة جوهرية في إنتاجنا القصصي، الذي يميز في أغلب الأحوال عن دراسة الشخصيات ووصف الأشياء عجزه عن توسيع آفاق التجربة وسير أغوارها، والتطويق في أجوانها حتى يتجاوز الكاتب حدود ما يراه، وتوغل فيما لم يكن يراه من مناطق تسكنها الهموم الإنسانية المشتركة، فالوصول إليها هو الشرط الذي ينقل الكتابة من الإطار المحلي المحدود، ويمكّنها من الوصول إلى الإنسان في كل مكان.

ويظن كاتب القصة غالباً أنه يعرف ما يريد أن يقوله قبل أن يكتب، وما اللغة إلا أداة لوضع هذا الذي يريد أن يقوله في كلمات تكفيه قدرتها على الإشارة ولو من بعيد، فليس مطلوباً منه أن يعرف النحو أو يترجّع آبنية الجملة أو يتميز بأسلوب يختلف عن أساليب الآخرين.

ومن الطبعي أن يؤدي فقر اللغة إلى فقر العالم القصصي. وما علينا إلا أن نقارن بين لغتنا للقصصية ولغة القصاصين الأجانب حتى في الترجمة العربية لنندرك هذا الفرق بوضوح.

وقد بيّنت الدراسات النقدية الحديثة أن القيمة الشعرية ليست قاصرة على فن الشعر وحده دون بقية فنون الأدب، بل هي عنصر جوهري في كل كتابة أدبية سواء كانت قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية. ومن هذا كله توضح أن نهضة الشعر شرط لنهضة أي فن يستخدم اللغة، ولو كان علماً تجريبياً أو فكراً فلسفياً، فإذا قيل كما يقال الآن بالعلم: إن مصر تكتب القصة، ولا تكتب الشعر، فهذا كلام لا معنى له، وإذا كان أصحابه يستندون إلى رواج القصة في هذه المرحلة وتراجع الشعر نسبياً، فهم في هذا يستندون إلى الكم وحده، ويجهلون الظاهرة المرحلية حجة على العنصرية المصرية في كل العصور، ولو تفكروا بتأنٍ وتجرد، لعلموا أولاً أن فن الشعر سابق على أي فن في أية لغة، وأن القصة فن حديث نسبياً، وأن غياب الشعر في أية حركة أدبية يطمح في حضور القصة، وأن حضور القصة دليل على ان غياب الشعر سطحي عارض.

وعلى العكس من هذا الاستنتاج الفاسد، واستناداً إلى الحقيقة العلمية التي اشترت إليها من قبل، وهى وحدة الظواهر اللغوية وتراسل الإنتاج الابداعي، وحمية وجود القيمة الشعرية فى كل فنونه، اقول : إن مصر التي بعثت الشعر العربى حياً فى هذا العصر، وأسهمت بنصيب وافر مؤثر فى حركات التجديد المتوالية - ابتداءً من التجديدات الكلاسيكية التى تمثلت فى الطولات القصصية والمسرحيات الشعرية، والتجديدات الرومانتيكية التى تناولت معجم الشعر وموضوعاته وأوزانه، والتجديدات المعاصرة المتمثلة فى ظهور الشعر الحر وانتصاره فى كل الأقطار العربية - مصر هذه حُبلى بشعر كثير ظهرت بشائره بالفعل فى كوكبة من الشعراء المصريين للشباب، وهناك عشرات من الشعراء المجهولين نوقن أنهم موجودون بين مئات من الناشئين الذين تموج بهم مدننا وقرانا، ولا تمتد لهم يدُ تقوم خطاهم أو تساعدهم على التقدم والظهور.

إن مصر القصاصة هى ذاتها مصر الشاعرة. وتجاهل هذه الحقيقة كسل أو تضليل. وعلينا جميعاً أن نقاوم هذا الكسل وهذا التضليل. ولنتطلق الشراة من «إبداع». وليكن هذا هو دورنا فى حركة التنوير الشاملة. فلا تنوير بغير يقظة عقلية، ولا يقظة للعقل بغير لغة حية، ولا حياة للغة بعيداً عن حياة الشعر.

سأل الأمير «لنچ دى فو» الحكيم «كونفوشيوس» عما يرمى به من إجراء لاستعادة السلم، ورفع المستوى الاخلاقى فى مملكته فأجاب «كونفوشيوس»: ضع الألفاظ موضعها، حين لا توضع الألفاظ موضعها تضطرب الأذهان وتفسد المعاملات، وحين تفسد المعاملات لا تدرس للموسيقى، ولا تؤدى الشعائر الدينية، وحين لا تدرس الموسيقى، ولا تؤدى الشعائر الدينية، تفسد النسبة بين الأمم والعقوبة، وحين تفسد النسبة بين الأمم والعقوبة، لا يدرك الشعب على أى قدميه يرمى، ولا ماذا يفعل بأصابعه العشر.

نحن إذن محتاجون لنهضة شعرية جديدة تنهض بها اللغة، وتنهض بها الثقافة جميعاً، وإبداع، هى المجلة العربية المؤهلة لصل هذه الرسالة، لأنها ليست صفحاتاً تملأ بما يرد إليها من مواد. بل هى تخطط لكل عدد من أعدادها، وتوازن وتجتهد فى أن تجعل موادها تألفاً من الأصوات الجادة المتصارعة المتصارعة، المؤدية فى النهاية إلى تسجيد الحياة، والفرح بالمهبة، والدفاع عن العقل والحرية. فى هذا الإطار تحتنى بكل التجارب والتيارات فى الشعر والقصة والفنون الجميلة والسينما والمسرح والموسيقى، وتعتبر نقد الإبداع جزءاً مكملاً للإبداع. قد يرى البعض فى هذه روحاً موسوعية لا تنكرها، فنحن نعلم أن هذه الروح أساس فى كل تنوير صحيح، لأن التنوير فى حقيقته كشف شامل. غير أننا نهتم اهتماماً خاصاً بالقصيدة التى خصصنا لها ولنقدنا أكبر مساحة فى هذا العدد، لنؤدى واجبنا نحو فن الشعر، ولنقول أيضاً أن نهضته قد بدأت بالفعل، وهذا العدد مقدمة أولى.

حمود أسين العالم

ما اتصا أمة يحتدم الخلاف الفكرى فيها بين مثقفىها، وهى على مشارف القرن الحادى والعشرين، حول جسد المرأة: حجاب أم لا حجاب، إجهاض أم لا إجهاض؟ ولا يكون مدار الخلاف والاختلاف حول ما استجد من أوضاع وملايسات وضرورات وخبرات مجتمعية وقيمية وثقافية وعلمية وعلمية، وإنما يكون المدار والمرجع المطلق هو النص الدينى، سواء بالتمسك الحرفى المتزمت الجامد به، أو بإضفاء القداسة حول اشتتات من كلمات أو أعراف أو مواقف أو قيم سائدة متجسدة أو يكون بالاجتهاد فى تأويل النص الدينى بمقتضى تفسير الزمان والمكان والأحوال، أو التشكيك فى دلالته أو فى وجوده.

لست أقلل - بالطبع من قيمة وأهمية الجهود الكبيرة التى تبذلها فئة من شيوخنا وعلمائنا العقلانيين الذين يتناولون النص الدينى فى ضوء المقاصد والمصالح، ويتصدون لبعض المناهج النصية المتزمنة، على أن القانون السائد فى جميع هذه التوجهات على خلافها واختلافاتها، هو ألا تكون وقائع الحياة ومقتضى العلم ومصالح الناس وخبراتهم النصية المتجددة هى مطلقنا الفكرى الأول.

إن القضية لا تتعلق فى الحقيقة بجسد المرأة فحسب، فليس جسد المرأة إلا حقل رمزيا لصراع فكرى أكبر يتعلق بجسد الحياة كلها، جسد المجتمع، وجسد العلم، وجسد الفكر، وجسد الأدب، وجسد الفن عامة. إن حرية الجسد الإنساني هى بعد من أبعاد حرية الفكر وحرية المجتمع وحرية الإبداع.

شعر الجسد وجسد الشعر

ناحية، فضلاً عن أنها من ناحية أخرى تمثل - في تقديري - ثلاث مدارس وثلاثة أساليب في الحركة الشعرية المعاصرة في مصر. وهكذا تنتقل من قراءة ما اسماء الأستاذ لطفي عبدالبديع شعر الجسد إلى جسده الشعر.

والقصائد الثلاث هي قصيدة «نحت» لأحمد عبدالمعطي حجازي، وقصيدة «سنسنة الجسد» لحسن طلب، وهما منشورتان في العدد الأسبق من مجلة «إبداع»، ثم قصيدة «نحت» لعبدالمعطي ومضان المنشورة في العدد السابق من للجنة نفسها. والقصائد الثلاث تكاد تمود بنا إلى عهد المعارضات الشعرية في تراثنا الشعري القديم وبعض الحديث، إلا أنها ليست معارضات تختلف باختلاف المعالجة البلاغية لموضوع واحد، شأن المعارضات القديمة، وإنما هي مواجهات بين ثلاثة أساليب وثلاث مدارس شعرية.

أما قصيدة «حجازي» التي يطلق عليها اسم «نحت» فمتجاسر منذ البداية بالقول بأن هذا العنوان بعيد تماماً عن حقيقته بل بعيد عن الطابع الغلب للنموذج العام لشعر حجازي. فالنحت ليس من طبيعة شعر حجازي. فحجازي رسام مصور لمشاهد وأحداث متحركة لا تكف عن الحركة، أكثر من كونه نحاتاً، وهو رسام مصور بالأحداث للموسمة التصنيعية الاقتصادية المتناقضة للمشائلة الثنائية الطابع التي تجمع بين الظاهر البارز والباطن الغائبي في أن. إنه يحسن تصوير الأحداث التي تتجلى في تضاريس خارجية وإن تكن تعبر دائماً عن عمق روعي أو دلالة فكرية. ولهذا يلقب على شعره - على تنوعه - الطابع الغائبي الرومانسي الممزج ببعض

ولهذا لم يكن «من قبيل الصدفة أو محض الاتفاق» كما يقول الأستاذ الجليل لطفي عبدالبديع في مقاله «شعر الجسد» في العدد الثامن من «إبداع» أن قرأ مؤخراً أربع قصائد فيها يسميه شعر الجسد في مجلتي «إبداع» و«أخبار الأدب». ويفسر الأستاذ الجليل هذا بأنه آخر صيغة في عالم الشعر، ويسعى لتأصيله تأصيلاً عميقاً في تاريخنا الإنساني. وهو على حق في ذلك بغير شك. ولكني أكاد أرى في هذا الشعر، إن صح إنه آخر صيغة شعرية، أو ظاهرة من ظواهر شعرنا المعاصر، أنه رد فعل رافض متمرد ضد هذا المناخ النصي الإيديولوجي القمعي الذي أخذ يسود في حياتنا الثقافية والاجتماعية الراهنة حول قضية الجسد عامة، وجسد المرأة بوجه خاص. وقد لا يكون - في تقديري - آخر صيغة في مجال الشعر بل لعله أن يكون امتداداً لاجتهادات ومجاهدات سابقة أخرى وما تزال متصلة، في الشعر والرواية والفنون التشكيلية عامة - وقد اكتفى بأن أذكر أسماء بعض أبناء مبدعين جسورين مثل نزار قباني وجسمال الفيطاني وصنع الله إبراهيم وأدوار الخراط وحيدر حيدر وخليل النعيمي وغيرهم. إن كتاباتهم على اختلافها تعابير إبداعية دفاعاً عن الحرية والكرامة الجسد والمقلانية والشفافية الإنسانية في جسد الحياة وفي حياة الجسد.

ولهذا رأيت أن أتابع ما يده الأستاذ الفاضل لطفي عبدالبديع في مقاله «شعر الجسد»، مشاركاً في هذه القضية البالغة الأهمية في حياتنا الاجتماعية والفكرية والفنية على السواء، مكتفياً بالوقوف عند ثلاث قصائد أرى أنها وإن تماثلت في معالجتها لموضوع واحد هو موضوع الجسد، فإنها تختلف من حيث البنية الفنية من

بين الحلم واليقظة مساره الرشيد
وبذ حريته من بلادى..
لم أضل:

أما في قصيدة «نحت»، فإنه يلجأ بجسد يدخل
عليه، ليست صاحبة الجسد بصاحبه، إن جسدها يخرج
منها، يخرج عنها، ويبدأ في التعبير عن عريه الداخلي،
عن حريته بمشاهد تتجلى في أعضائه الخارجية. إنها
رحلة جسد مع حريته، مع ذاته. إنها رقصه كيانية شاملة.
وتبدأ الطرية الجديدة :

سره أكتشفه عن سره
وأعبره بهم ويد

وليكّن نرا هاهنا
صاحبه له قدمها من نبذ
وأشعل من أهله موقد
لو يكن فريدا هاهنا
تتأرجح أفرانه في السرابه
صانعه في السرابه
إلى أن أهد به أفر الأبد

بل أراقصه طيلة الليل حتى يعود مرة في
الضحى

على أن الجسد تنطفئ جذوته في مدى الليل،
ويستحيل إلى فكرة تتماثل في خلد الشاعر. يختلف به
الشاعر:

عد كما كنت يا سيدى
غير أن الذى كان لم يعد

دواماً حاد، ولهذا - دون تقييم مسبق فيما أرى - لم
أبصر في قصيدته «نحتاً» وإنما رحت أتابع ارتعاشه
جسد متوتر يعبر بارتعاشه وتوتره عن نضائله العميقة،
ورحت أتابع مطاردة لغزائه راقصة تسعى القصيدة
لاقتناصها. ولهذا سرعان ما تقورت في ذاكرتي قصيدة
أخرى لصحائزٍ لهما أن تكون من أحب قصائده إلى
نفسى، إنها قصيدة «طورية» ويرغم الاختلاف المطلق بين
تجربة القصيدتين، فقصيدة «طورية» تكاد أن تكون رحلة
مطاردة باطنية، على حين أن قصيدة «نحت» رحلة
مطاردة خارجية، فإن بين القصيدتين تواشياً في رحلة
الكشف ومحاولة الاستلاك ثم الإحساس الأخير بالفقد.
وإن التقت القصيدتان في وحدة الغافية مع اختلاف
الزوى. هكذا تبدأ قصيدة «طورية»:

هو الربيع كان واليوم أهد
وليس في المدينة التي غلته
ولاح عطرها سراى،
قلته أصطاد القطار.

كان القطار يتيمنى من بلد إلى بلد
يحط لى علمى ويشد
لماذا قمته سرى
فعلته قمرسى وتغلته بعيداً
في النهار البتعد

وتنتهى القصيدة بعد رحلتها العميقة هذه النهاية
الجميلة الحزينة:

صوتته نحوه لبارى كله
ولم أضد
عدوته بين الماء والغصية.

وعندما تجلت في أعضائه الخارجية أعماقه الداخلية، تجلت حقيقته كذلك. إنه ليس روحاً، بل جمرة الروح، وهو برق لا سبيل إلى الإمساك به. إنه يجر حرية المكان، بل يحرر المكان من مكانيته بالحركة الرافضة فهو يحرر الزمان من أنيته ويحله سريعاً بتغير مشاهده وتجددها. هذا هو المعنى الجوهرى والقيمة الحقيقية للجسد، إنه للصبر، والتجدد والإبداع. هل هي جسد يرقص حراً صليفاً، أم هي لحظة إبداع شعري يعيشها الشاعر ويتطلع إلى امتلاكها والتعبير عنها، وتجسدها واستدامتها؟ هل تعبر القصيدة عن جالاتيا التمثال الذي يصوغه ويحتج بهجاليين؟ أم تعبر عن جالاتيا المية التي خرجت من تمثالها منذ أن دخلت عليه وخلعت ثيابها الخارجية؟ نخلت ببارادتها هي، وبدأت تعبر عن أعماقها؟ إنها جالاتيا المية التي صنعت نفسها بنفسها. هذا في تقديرى ما توحى لى به القصيدة. لقد تكشفت له، وبدأت المخارطة، بدأت رحلة الصيد، ولهذا فالشاعر فى القصيدة لم يلعب وليلعب عن طير القطا، كما فعل فى قصيدته «طردية» وإنما راح يخطط لسبيله لامتلاك هذا الصيد للجسد أمامه، ولهذا راح يعدد ما سوف يفعل، ويصبح فعل الاستقيل المنشود هو الفعل السائد فى القصيدة وإن تكن القصيدة تتشكل فى الماضى!

- سوف أكشف سره
- سأسب له قبحاً من نبيذ
- وسأشعل من أجله موقدئ
- سأنتبه فى السراب
- لا أروحه
- بل أراقص طيلة الليل حتى يعود معى فى الضمى

هل تنتهى المخارطة فى كلتا القصيدتين إلى لا شيء؟ كيف؟ بل لقد انتهت «طردية» إلى امتلاك القطا ثيباً. فجمسه المخفى هو الجسد الذى الباقى للقصيدة، وتحققت العودة إلى جسد الوطن بالشعر، بجسد الشعر. وانتهت الرافضة نوالى قصيدة «فنت» إلى امتلاكها شعراً، وتأييد جسدها فى جسد للشعر. لهذا أشعر بنسب عميق بين هاتين القصيدتين.

ونعود إلى قصيدة «نحت»، إنها فى تقديرى - كما ذكرت - تعبر عن رقعة الجسد الحقيقى، لا الجسد الخارجى، جسد الأعماق لو استعملنا تعبير أدونيس للمشهور عن «دانس الأعماق». ولقد عبر هجائى عن هذا أبلغ تعبير بقوله:

يصر من حره الداخلية رقة
تجلى مشاهدا لرق أعضاءه
شبهاً يفتح لى شيد
سرفله من الظل والنير

إنه جسد يعبر عن شعره العميق، ولهذا فهو غير صاحبه، كما تقبل القصيدة فى مطلعها:

لسته صاحبه الجسد
إنه كامن لم تكوينه من دخلته فنة لجة
وجلمته على شمدى
راهر غاشره جاء كالظل متشعباً بثيابك
فم صمد لى

إن صاحبة الجسد ليست صاحبه، هو حقيقة أخرى غيرها وإن كان يخفى خلف ثيابها. وعندما تجد من هذه الثياب، هذه اللامح والمظاهر الخارجية المرسومة.

ولهذا تتألف القصيدة من علاقة درامية بين رقصه صافية حرة منطوقة متحققة وحلم أمل بقاء حميم لم يتحقق، وتنعكس هذه العلاقة الدرامية في كثير من استعارات القصيدة التي تقوم على التغاير والمفارقة. وتنتهي العلاقة الدرامية بين التحقق واللا تحقق، بين الواقع والحلم المعلق، إلى انطواء الجنوة الراقصة، وتحول الحلم بحوار «بلم ويد» إلى مجرد «فكرة» في خلد الشاعر. فالذي كان لم يعد كائناً. ولكنه مع هذا كان وتحقق جسداً حياً متدفقاً في جسد هذا الشعر الجميل.



وإذا انتقلنا إلى قصيدة «سندسة الجسد» لحسن طلب، كان من المفروض أن نتقل - بحسب المفهوم السائد من شعر الستينيات الذي يمثله واحد من أبرز شعرائه وهو أحمد عبدالمعطى حجازي إلى شعر السبعينيات الذي يمثله واحد من أبرز شعرائه كذلك وهو حسن طلب، ولكن في الحقيقة لم نستطع حتى هذه اللحظة أن اتهم هذه الصدود الفاصلة بين الأجيال الشعرية، فإذا كنت قد قلت من قصيدة «نحت» لحجازي ابن مرحلة الستينيات بل عن نموذج الشعري عامة بأنه يطلب عليه الطابع الفئائي الرومانسي ذو العمق الدرامي الذي يهجر بالأحداث والمشاهد الحسية والتأنيبات المتضادة والتداخل المصمم بين ما هو حسي وما هو باطني، فإنني أقول في قصيدة حسن طلب هذه بل في أغلب شعره ما يمكن أن أسميه بالكلاسيكية الجديدة التي تتسم بجانب كبير من التوازن البنائي والوصف الغوي، بل الغلو في التعامل مع اللغة تعاملاً يقترب من الزخرفة العربية [الآرياسك] دون أن تخلو من حس

ساخر، وهسارة بلاغية ونثرية وإفعية خشة أحياناً فضلاً عن كثير من الإحالات التراثية، أي ما يسمى بالتناص. وشعره عامة تظهره في كثير من الأحيان بقلة عقلانية وتخطيط جهير، وإن أتمست هذه البقطة وهذا التخطيط بانكسارات وانقطاعات وانتقالات مفاجئة مما يعمق النبش الشعرى. وما أكثر الأمثلة في بنفسياته وزيروحياته ونيلياته ثم في ديوانه المستنقذ المصادم «آية جيم».

وحسن طلب وأح بهذا كله في تقديري، ليس وهياً نقدياً فكراً، بل جمالياً مريداً، إنه لا يعجب بما يرين على شعره من عقلانية وتخطيطية ونثرية بل ومعاظلة أحياناً وبخاصة في «آية جيم». إنه يريد أن يقول، يريد أن يهجم، يريد أن يهين، يريد أن يكون ابناً للتراث ومتمرداً عليه، أن يتواصل مع الناس دون أن يتعلق مفاهيمهم وأدبهم ومشاعرهم السائدة. ولكنه يقول لهم، يتحدى ويخوض المعارك، ويلتزم بالقضايا الوطنية والاجتماعية ولكنه لا يخطب. إنه يقطع، ويوصل، ويشرح ويشرح ويصدم ويستفز عامداً متعمداً، يرتبط بأوتار رباط بمصدر الشعر القديم، ويخرج عليه خروجاً لارجعة فيه، يستوعب كل تراث التشايب والاستعارات والكنايات والانتقادات والانتقالات، والإحالات، ويستخدمها ويوظفها تجميلاً لها أحياناً وتشويهاً لها أحياناً أخرى، ويكسر نسقها في أغلب الأحيان. ولعل لهذا قلت إنه يمثل الكلاسيكية الجديدة، فله في عراقة التراث الشعري برقته وخبونته، وزخرفيته، بانتظاماته وإيقاعاته، ولكن فيه كل ظواهر التمرد عليه وتجاوزه. ولعل هذا ما يميزه عما يسمى بشعر السبعينيات ويضاهف من مثقبة مشروعه الشعرى ومن صمغية التراث للثقوى معه وإن جعل منه واحداً

من طليعة الشعراء الجسورين المجندين في بنية الشعر المعاصر.

وعلى خلاف قصيدة حجازي «نحت» التي تتأسس على المشاهد الحسية المتحركة المترتبة شبه الحكائية، تقوم قصيدة حسن طلب «بمنسلة الجسد» على الرؤية الوصفية المباشرة، لقد بدأت قصيدة حجازي بمفاجأة دخول جسد ليس لمصاحبتة، على حين تبدأ قصيدة طلب بالجسد متعلقاً متشخصاً أماماً، ويقام الشاعر بتقديم معالته وتقاطيعه الثابتة المستقرة. على أنه ليس التقديم الوصفي المسطح، وإنما الوصف التعبيري، فعيانها جمر على كبد، هكذا تبدأ «الرؤية الإحساس»:

ونفتهاها أرلنن في أيد، لو لأكسبتان من ريد
وردهاها سريعتان لخللقتان.

لعله يقصد بهذا إنهما تصدان عنها ما يتجاوز الذي تتمسك به من قيم ولعل هذا أن يكون مضجلاً في البداية إلى ما سوف تنتهي إليه البدان في النهاية بل إن مطلق الجمال قد حور نفسه فأنحل حتى حل في جسدها. [نلاحظ هنا الأرابيسك اللغوي] وهكذا تكون هذه الصور البلاغية في وصف تضاريسها الخارجية مسجلتنا إليها. وهي صور بالغة الرهافة كقولها مثلاً:

شمس عريكته تحتس بالفيهم
... وظلله أم غطوط من ظلم الظن

وعلى طول القصيدة نواصل هذه الأوصاف التفصيلية البلاغية لهذا الجسد الجميل الذي هو صاحبها وهي صاحبتة. إنه لا يميز كما ميزت قصيدة حجازي بين صاحبة الجسد والجسد، أو بتعبير آخر بين

الجسد المظهر والجسد الحقيقي. وإنما كان الخارج للحض هو الحقيقة المحضة لهذا الجسد وهذا أمر له دلالة العميقة في القصيدة: على أن رغم هذه الأوصاف الخارجية، لا تكف منذ البداية عن الإحالات التراتبية أو التناص التراتبي. فهي:

تفقد راحة الذكر الصبه
عنى تصدّت له عند منحرب.

وهي لفظة بلاغية نذكرنا بعجز بيت مشهور لابن الرومي يقول فيه: «تبرج الأنثى تصدّت للذكر». إلا أن الأمر هنا ليس مجرد علاقة تناص، بل هي رؤية للذكر من الخارج كذلك. [راحة الذكر]، كما يراها الشاعر هي نفسها منذ البداية من خارجها.

وهناك إحالات تراتبية أخرى ذات دلالات مختلفة وإن افترضنا مجرد، أو «عبرك ليس من مسد» إلى غير ذلك. أما الإحالات التي تضفي على القصيدة طابعها الكلاسيكي، فتتمثل في منحج تقطيع بنية الأبيات الشعرية تقطيعاً يثير الذاكرة الشعرية القديمة مثل:

ولن يسكنه عائل نفسه
ولن يطمع لطمع فريسه
ولن يطمع أبكك لونه
يمثل قوله:

هه شقة ابن نظره
وطبعة ابن أسرته
وإذا ما نلته فمن عرقه
وإذا ما طعنته فمن ليد

ومع ذلك فما أشد جرأة القصيدة في كسر البنية اللغوية التقليدية، مثل قوله:

هـى ترددان بكأ لحبشـة على الكتفين
وتنظر من كالميلين

وهو يصوره من كشـبابين
ويقوم ويرحل عن كشـراطين

والقصيدة إلى جانب ذلك تتحرك وتنمو بالصفات المتضادة المتلاحمة وما أكثر الأمثلة: «أزلان في أبده، ظلام الضوء»، «جسم كثيف وروح لطيف» «تأتيك بالنار في الجنة»، «ترك الفراشة في امرأة الأسد»، «فيتحد البدء في ومضة بالختام»، «ويتصل الآن بالبدء»، «الثنين في أحده» إلى غير ذلك.

على أن القصيدة لا تقف عند حدود وصف خارجي للامع، أو تقطيع مستوازن لأبيات أو تناس تراشى أو علاقات متضادة، بل لكل جوهرها أن يكون قصة حب، وهي لا تعبر عن هذه القصة بالأحداث الحية كما رأينا في قصيدة حجازي، وإنما بالوصف الخارجي للحدث، أو بالتأنيب له لو صبح التمييز، وهو وصف يتأريخ خارجي يتسق ويتفق تماماً مع منطق موضوعها بل يبرز دلالتها فهي قصة حب مجهض أو محبط كانت هي:

صاحبة الجسد الذى هو صاحبها، وكان هو صاحبها وصاحب جسدها كذلك. تألفها وغنى لها غناء مغايراً في بنيته ودلالته لكل ما جال في خاطر فيلسوفين من فلاسفة الجمال هما أفلاطون وأرسطو كما قال بحق الأستاذ الفاضل لطفي عبد الجديع في المقال السابق

ذكره. فلم يكن محاكياً على حد رؤية أفلاطون، ولا حاكياً للمحاكاة على حد رؤية أرسطو، بل كان مبدعاً، لم يحمل مشكاة لغيره، له طريق الإبداع، بل راح يقترح للشعر من الجسد الحي، من خبرة الحب الحية ولم يكن الأمر مجرد لعب فنى. إلا أنها سرعان ما أخذت تخونه، ولعل يديها لم تعوداً مروحيتين أخلاقيتين كما كانتا في البداية! إن جالاتيا لم تجمد في تمثال حجرى في النهاية كما حدث لها في حكايتها مع بجماليون في الأسطورة اليونانية وكما صاغها توفيق الحكيم في مسرحيته، ولم يتوقف جسدها عن الرقص المبدع وتنطفي جذره كما في قصيدة حجازي، وإنما جعلت من جسدها مصيدة للذكران، لتصيدهم وتراودهم واحداً واحداً. وهكذا توجهت ولكن إلى أمد محدود. وسرعان ما أخذت تغرب ويسود الظلام. وكما أن الذى كان في قصيدة حجازي «لم يعد»، فكذلك الأمر في قصيدة طلب، «افترقنا دون أن نطفي بما يحفظ الذكرى من البدء» وكما أن الذى لم يعد «عاد متجسداً في قصيدة حجازي، كذلك الذكرى التى «تبددت» تجمعت وتجلست في قصيدة طلب. إن شعر الجسد يهيم في جسد الشعر. ولعل القصيدة «سندسة الجسد» هذه أن تكون من أرق قصائد حسن طلب وأكثرها شغافية وإملاءً بإيقاع غنائى حزين.

وتكاد أن تكون نموذجاً للكلاسيكية بتشكيلها الرصين المتزن، وإن لم يفقدها هذا حدائثها وجذبتها بما تتضمنه بنيتها من اختراقات وانتقالات وتحولات في تشكيلها الرصين المتزن مما يخرجها من النسق المنطقي الأحادي الاتجاه. ولهذا فهي - كما ذكرت - من قبيل الكلاسيكية الجديدة.

وإذا انتقلنا إلى معارضة عيدالمخمر ومضان في قصيدته «نحت» نستشعر منذ البداية أننا ننقل إلى أفق شعري مغاير تماماً، ولا تكاد نستشعر أنها تمثل معارضة بالمعنى الذي أحسنا به في قصيدتي حجازي وطلب، فلنسا في حضرة شعر أحداث متحركة ذات عمق غنائي درامي كما في قصيدة حجازي أو في حضرة صورة وصفية، لجسد يتحرك بنا إلى حكاية حب ذات نهاية مأساوية، يؤلمها ويقطعها نسق يطلب عليه الطابع العقلاني كما في قصيدة طلب حقا، قد تلتقي قصيدة رمضان مع قصيدة حجازي في العنوان الواحد وهو نعمته، وقد يكون هذا العنوان أقرب إلى بنية ودلالة قصيدة رمضان من بنية ودلالة قصيدة حجازي، فقصيدة رمضان تكاد تتسم برؤية دائرية لتجربتها الشعرية، فبدايتها هي نفسها نهايتها، على حين أن قصيدة حجازي، شأن قصيدة طلب، قصيدة تراكمية. وقد تشترك القصائد الثلاث في قافية واحدة هي الدال المكسورة. ولكن القافية في قصيدة رمضان لا تكاد نشعر بها، أو تمثل دلالة إيقاعية على خلاف وجودها للمحسوس في القصيدتين الأخريين. وإذا استطلعنا أن نطلق على قصيدة حجازي صفة الغنائية الدرامية رغم بنيتها الحداثيّة، وأن نطلق على قصيدة طلب صفة الكلاسيكية الجندية رغم بنيتها الحداثيّة كذلك، فإن قصيدة رمضان تخرج عن هذه الصفات جميعاً رغم منظرها المدهاش، مما يدفع بعض النقاد إلى إطلاق صفة «ما بعد الحداثيّة» عليها، على أن فهمي لما تعنيه ما بعد الحداثيّة لا يفلحني أن أطلق عليها هذه الصفة. ف شعر عيدالمخمر ومضان رغم ما تتسم به بنيتي من عدم الترابط النسقي والتراكم المنطقي بين وحداته وتشظي عناصره ومعانيه التفصيلية،

وغموض دلالاته العامة الموحدة، بل خفاهما أو حتى انعدامهما كما يذهب بعض النقاد، فإن شعره - في تقديرى - يعبر عن رؤية دلالية متسقة عميقة، رغم كل هذه المظاهر الخارجية إن صبح بعضها. وقد أغامر بالقول بأن ديوانه الأخير الذي يحمل عنوان «الفجار أو إقامة الشاعر على الأرض»، يكاد بهذا العنوان نفسه، فخبلاً بالطبع عن بعض قصائده، أن يحدد هذه الرؤية الدلالية الشاملة. إن إقامة الشاعر على الأرض - في تقديرى - إنما تكاد تقابل وجود الله في السماء، فالشاعر ليس مجرد النبي، أو الرسول، وإنما هو الخالق فوق الأرض. وليس الفجار - في تقديرى - رمزاً لتفكك العناصر والمعاني وتذريها وتشظيها سواء في الوجود أو في تعبيره الشعري عنها، أي أن الفجار هو بنية العالم وبنية هذا الشعر على السواء، وإنما الفجار هو المادة الأولى غير المشكلة الذي يسمى بها الشاعر أن يحيل وأن يبني عالماً جديداً مغايراً وأن يبدعه وجوداً وشعراً. إنه طينته الأولى. إن مشروع رمضان الشعري - إن صححت كلمة المشروع في مجال الإبداع - هو محاولة لصياغة رؤية شعرية قوية إنسانية جمالية كاملة شاملة على نقىض الرؤية السائدة في حياتنا وفي فننا. وهذا هو مصدر ما في شعره من غموض ومغايرة شديدة، إنه لا يكتفى بأن يكسر رقبة البلاغة السائدة أو أن يعبر عن تجارب حية جديدة، بل يسعى لبناء عالم جديد تتطلع أمشاجه المختلفة المفتوحة إلى التواحد والاكتمال. إنه ليس مشغولاً بما هو كائن، بما هو حاضر، وإنما هو مشغول مهموم بما سيكون، وبما ينبغي أن يكون. ولهذا تكثر بل تكاد تسود في قصائده أدوات الإشارة إلى الفعل المتحرك المستقبل، مثل حرف السين وسوف

البنية نفسها ولا تحيل إلى مرجع آخر. ومع ذلك، قد نجد إشارات وإحالات تراثية وتاريخية. وإلا أنها إشارات لا تعطي للبنية الشعرية الجديدة دلالتها، بقدر ما تجعل البنية لهذه الإشارات والإحالات دلالتها المستقبلية. فمظلمة الفلاح القصص، ومأثر، وكيفية ومثارة الإسكندرية، واللون المفلوب وشجرة الزقوم، وقايتباي وابن عروس والبدو وعشرات غيرها من الإشارات والإحالات لا تشير إلى ماضٍ أو حاضِر، وإنما ما معركة من معارك رؤى مستقبل مغاير منشود. ولهذا لا أرى في عبد النعم رمضان شاعراً ممن يطلق عليهم شعراء ما بعد الحداثة. وإنما هو شاعر مناضل بفنه لئلاء عالم صريح خال من النفاق والأسوار والأكاذيب والأشكال المختلفة من القمع الجسدي والفكري والاجتماعي والجمالي، عالم مغاير جسور ينبض بالإبداع المتجدد في جسد الحياة وجسد الشعر. إنه صاحب مشروع شعري لا يقيم على التفكير والتثنية واللامعقوبة وانعدام التسمية، بل صاحب رؤية جديدة رافضة مغايرة للواقع السائد المسيطر.

عسراً لهذا المدخل الذي طال في طريق قراءتنا لقصيدة رمضان «نحت»، فما أكثر ما نعرفه ونألفه من شعر الشاعرين الكبيرين حجازي وطلب، أما عبد النعم رمضان فما يزال - حتى بالتسمية لي، ورغم هذه الكلمات السابقة - يحتاج شعره إلى مزيد من المغايرة والقدرة على التعرف والتذوق والاستيعاب.

أما قصيدة «نحت» فهي كما ذكرت في البداية تختلف بنيويًا عن القصيدتين الأخريين. إنها تبدأ بما يكاد يوحي بأنه نتيجة أو خلاصة لما سبق:

ونحو، وبعض أدوات التمسائل مثل وماذا إذا، وإن الشرطية، وربما، وإن وأفعال المضارعة المتعلقة بالبناء والتشكيل والفعل والافتقار فضلاً عن أفعال الأمر. إن شعره رحلة إلى «الوقت الذي يبلغه» أو العالم للمغاير الذي يتطلع إليه، ولهذا «يهدن الوقت بما يليق به» ويحرق بعض كتبه «في كل أرض أجارها» في رحلته إلى هدفه، إلى «الحفل» الكبير. ورحلته «طريق واحدة» تبنى على القارة أمشاطاً تحبس فيها العادى والساذج» ويحاول أن يضع «اللفة العاطفية جنب الجدار ويكشف سوءاتها وتبول». وهي رحلة متصلة ويمر دائماً لجسور. وهي لم تصل بعد إلى «الحفل» الذي يتحقق به اكتمالها، ولكن أى اكتمال؟ «علني ذات يوم أشتري الأحلام وأرصفها»، ويستطيع أن «يبتر الطيور ويخلط الحناء بالأللاك والنعناع». وليس ما نلاحظه في شعره من تركيز شديد على جسد المرأة، وعلى الجنس صامتة وعلى العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، إلا بعداً من أبعاد هذه الرؤية الإبداعية المستقبلية، إن المرأة هي الجمال وهي «شجرة النسل» الذي يتحقق بالرجل والمرأة معاً.. والنسل عنده ليس إعادة إنتاج، بل هو إنتاج إبداعى روحى متجدد. «عناقد بعض الذكور هي الثور» ويضللنا حراس الجنة نحو الأرض، نشرد فيها، نكون وحيدين. فنملكها ونصب عليها من روحينا إنساناً. والرؤية المستقبلية عنده ليست مجرد حلم، بل تكاد أن تكون حلاً يتحقق، أولاً بهذه البنية الشعرية المغايرة التي هي رفض لكل ما هو سائد من علاقات ومحرمات وقيم راكمة، والتي تنبض دلالتها من داخل هذه البنية ذاتها وليس من أى مرجعية خارجها. فينبئتها لا تلبس بأى معنى يمكن أن نتبينه بمرجعية خارجها. ولهذا تفقد معانيها، لأنها شرة

استطيع ان ارى غلبا فوق رومى وبنوت
الحروف الصغيرة منه، ومن جسد.

إن «إن» هي التي توحى لنا بانها استئناف لما سبق،
وبخلاف عن ذلك فإن هذه البداية نفسها هي نهاية
القصيدة، وهي في مطلع القصيدة تحمل رقم (١) وفي
نهاية القصيدة تحمل رقم (١) كذلك. والقصيدة ترقم
فقراتها الشعرية، ويمتد الترقيم في البداية حتى رقم
(١٢) ثم تفاجئنا القصيدة بفقرة تعطيلها رقم صفر،
لتواصل القصيدة بعد ذلك مسيرتها لا برقم (١٣) أو
برقم (١) باعتبارها بداية أخرى بعد الصفر، وإنما تبدأ
برقم (٧) ثم تتأخر في النزول إلى رقم (١) وهو الرقم
الذي تبدأ به القصيدة والذي يكرر لفرة واحدة في
البداية والنهاية. وبين الفقرة (١) في بداية القصيدة
وبنهايتها تجري فقرات القصيدة أي أنها محصورة بين
البداية والنهاية. إنها شق متسق دائري محصور داخل
ذاته. ودخل هذا الحصار - كما ذكرنا - هناك مرحلتان
في القصيدة. مرحلة صاعدة ومرحلة هابطة أو على الأقل
مرحلة تعبر عن تزايد وأخرى تعبر عن تناقص. هل تقول
القصيدة شيئاً بهذه البنية الدائرية الثنائية الاتجاه في آن
واحد؟ أذكر أن حسن طاب له قصيدة تتخذ بنيتها شكل
الهرم. فهي تبدأ من كلمة في القمة، ثم تنسج الكلمة إلى
جملة ثنائية تحتها، فثلاثية فرباعية وهكذا حتى تتشكل
قاعدة عريضة لهرم الكلمات. وكان في هذا التشكيل
نفسه دلالة مرتبطة بدلالة كلمات القصيدة. ولا شك أنها
كانت من قبيل التجريب الشعري بل اللعب الفني الذي
يغلب عليه طابع التخيل العقلائي. فهل يعنى التشكيل
في قصيدة رمضان الأمر نفسه؟ أي تلاقى التشكيل مع
الدلالة؟ هل هو مجرد لعب فني أم يحمل دلالة

أعمق؟ سنرى. ونبدأ من بداية القصيدة نتساءل عن
المقصود في فقرتها الأولى بكلمة «ظلمها». هل المقصود
هو جسد امرأة، أم جسد إبداع شعري، إنه «إن» يرى
«ظلمها» فوق روحه وفوق الحروف الصغيرة منه وفي
جسده، إنها شيء مستقل قائم بين روحه وجسده وهو
يراه فوق حروفه. بل يستطيع نتيجة ذلك [هذه هي دلالة
«إن»] أن يطرز هذا الظل بماء يديه مثلما طرز الله «هذا
المساء» إنها لحظة الخروج من وضوح النهار إلى غبشة
المساء حيث تبدأ صياغة عالم جديد. ربما. إن الشاعر
يفعل بها ما يفعله الله في هذه اللحظة المسائية. إنه خالق
مثلّه فوق الأرض. ألا يعنى هذا أننا نعيش لحظة إبداع؟
على أنه لا يطرزها فحسب بل كما يقول في فقرة تالية:

وسرله أفاته جميع تفاسيلها وسرله أمهالها
مرة كراهية، وأسلم ما يتساقط منها على
الأرض، أمهله عجرة فرة هبرية ما أنصت.

إنه إذن يهررها من بعض أثقالها
[المرونة ربما]

فلا يقيدنها غير ما تقمن به. وإذا كان الشاعر في
بعض أشعاره الأخرى يتحدث عن «الوقت الذي يبيعها»
فهو هنا يتحدث عن «الجزية التي يتمناها» العالم الذي
يتمناه ويسعى لصنعه. وفي إطار تحقق الحلم - الرغبة
لا فرق بين الزمان والمكان. وتواصل القصيدة مسيرتها.
ونلاحظ هنا - ما سبق أن لاحظناه - أن القصيدة أو
الشاعر يتحدث عما سوف يفعله، لا ما يفعله بالفعل. وإن
كان ما سوف يفعله - في تقديرى - هو ما يفعله بالانتم
بهذا الإبداع الشعري. وهكذا تواصل القصيدة توصيف
عملية التطرير التي يعلن الشاعر أنه سوف يقوم بها.

تقول الفقرة التاسعة. وفي هذه الفقرة تبدأ القصيدة في حوار حميم معها، مع عملية إبداع القصيدة أو مع المرأة، أي مع الظل جسداً للشعر أو جسداً لامرأة، وفي الفقرة العاشرة تضع القصيدة على لسانها ما ينبغي أن تغله: أن تحتويه، أن تغلف الورد التي تحمل بها، بل يضع على لسانها أن تطالبها بأن يمتلكها، لأنه «مالك الملك»، أن ينقُضها من حقول الرماد، على أنه في الفقرة التالية، إحدى عشرة يطالبها بأن تتعري وأن تناديه بيا حبيبى، وأن تنفخ في رماحه، وهكذا ينتقل من كونه مالكا إلى كونه حبيباً، ومن كونه نافضاً لرماده، إلى مطالبتها بالنفخ في رماحه. إن فعله فيها أن يتحقق إلا بفعلها فيه، فبهذا ربما يتمكن فعله أن يتحقق وأن يتدفق كما يقول في الفقرة الثانية عشرة التي تنتهي بها هذه المرحلة الصاعدة من القصيدة ما روي أن أفسر هذا الرقم (١٧) بانقضاء زمن محمد، فهذا إحالة إلى ما هو خارج بنية القصيدة، ولا يضيف شيئاً إلى دلالتها، على أن رقم صفر الذي تتخذه الفقرة التالية والتي تقول فيها القصيدة أو يقول بها الشاعر:

*ستنادينى، سيدى، هاه كل الذى
لر دافلك يا سيدى.*

إن هذا الترتيم السلبى لهذه الفقرة قد يعنى بداية اكتمال فعل الإبداع. ولهذا فهى لا تعبر عن جديد، بل لعلها تتهي مرحلة لتبدأ المرحلة الثانية الهابطة في القصيدة. وبالرقم (٨) تبدأ هذه المرحلة الثانية، وتتسأل لماذا رقم سبعة؟ هل هي إحالة إلى ما يعنيه هذا الرقم من دلالة سحرية وفلسفية ودينية؟ هل هو رمز لاكمال خلق الشاعر لصاله في الأيام الستة السابقة وإن تكن في

وهو أن يقوم بها وحده، بل قد تشاركه عناصر عديدة أخرى، وإن جاء هذا الاحتمال في شكل تعبير شرطى وهو وإن شاركته العناصر. وتتوقف لنا القصيدة تفاصيل هذه العناصر المشاركة: إنها ماء الطبيعة، طينتها، شمسها، انسداد أصابعها، وتمائليها الضام، وجسم الظلام إلى غير ذلك من ملائكة طبيين بل آدم نفسه «حين أكتلت منه حواء بالهيجان» وبعض منازل وسكان مهتجين. وهى الفقرة السادسة من القصيدة نص بتراكم معرفى وجدانى لهذه العناصر المختلفة التي سوف تشارك الشاعر في تطويره لذلك الظل» وفي فك تفاصيله، على أنه إحساس عام بدلالة عامة، لا نكتفينا فيها تطابقاً بين صيغ الكلمات ومعانٍ مصددة – إنه خلق لاستعارات بديوية بعيدة عن إمكانية المطابقة المباشرة أو غير المباشرة مع معانٍ محددة، وإن تكن تحمل إمكانات شتى لقراءات مختلفة، على أنه ليس ثمة تدرية أو تفكيك بل تركيب وإعادة تركيب لأينية معنوية ودلالية جديدة مختلفة. على أننا مع الفقرة السابعة من القصيدة، سوف يتوقف التراكم المعرفى الجمالى السابق، لننتقل نقطة مفاجئة مع هذه الفقرة السابعة إلى هذه القناطر – أى جسر الانتقال – التي تسمح أن يفتلى فوقها عاشقان وأن ياكلا من رغيفيهما وأن يتركبا الفقات على الأرض، وأن يستخدما الطيور للتحفاطها. وقد يكون في هذه مشاركة كونية في المحبة، إذ تواصل الفقرة للتعبير عن التفاعل والتداخل والاندماج بين مختلف عناصر الطبيعة. إنها الرؤية والنظرة الكلية الشاملة. ولهذا ما تلبث الفقرة أن تجسد هذا الاندماج والانتظام الشامل عندما يلبس الشاعر قافيه، ويبدأ فعل الإبداع أو المتعة أو كلاهما. فالجنين واحد في كليهما والشهوات لا حدود لها كما

صورة مضاعفة لعدد الأيام التي خلق الله فيها عالمه ولهذا فرقم (صفر) هو اليوم الذي استراحت فيه القصيدة واستراح فيه الشاعر كما استراح الله في يومه السابع! قد يجعل هذا التفسير الرقمي من بناء الشاعر أو خلقه لقصيدته أو لشروحه الشعرية عامة مقابلاً لخلق الله للعالم وهو ما يؤكد أو يدعم تفسيرنا العام لمشروع رمضان الشعري كما سبق أن ذكرنا في البداية، أي الإبداع المغاير لما هو سائد مستقر على الأرض وجوداً وفتناً. على أي أقرب إلى التفسير غير الشعري لهذه الأوراق رغم ما توحى به من مشروعية. وكاد أقول إن رقم (٧) الذي تبدأ به القصيدة في النزول يمكن أن يكون أي رقم آخر دون أن يغير أو يضيف شيئاً في جوهر بناء القصيدة أو دلالتها العامة. إننا مع الفقرة رقم (٧) نسمع صوت «الظل» الإبداع الشعري، أو المرأة، لأول مرة في القصيدة. وهي لا تكرر ما يقوله لها كما في الفقرات السابقة وإنما تبادر «هي» بالقول:

رُجِّلِي ثم صب مياحه، واحفر إن شئت
بها وأنية وأخايد...

لأول مرة تقول له القصيدة/المرأة ما ينبغي أن يفعل، وتقترح له أن ضلّ عن الملوغ وضاح في الفحمرات البعيدة. وفي الفقرة السادسة يعود الشاعر مرة أخرى لا إلى التحليل وإنما إلى حكاية فعله الإبداعي الذي يلتقط ويمتلك به الأصابع البعيدة الغائرة التي يبنى بها العلاقات المختلفة المتنوعة الذاتية والكلية على السواء. وفي الفقرة الخامسة ينتقل الشاعر إلى حكايته معها، مع الفعل الإبداعي، وما يعانينه من مرواغة وما يبينه من جهد ملتبس، وفي الفقرة الرابعة، تأمل القصيدة أن تتحقق في

صباح قريب قدرتها على السيطرة على كل منازل الإبداع، سواء كانت حقائق ملموسة أو ظلالاً متحركة متغايرة، ويستطيع أن يبصر تحقيقها الفعلي، حقيقتها الواحدة رغم طابعها الإشكالي الملتبس في عبيدها المختلفين المتداخلين: الكيان والظل، الجسد والروح، الكلمة والمعنى، هكذا تتضح الصورة في هذه الفقرة الثالثة. فإذا انتقلنا إلى الفقرة الثانية استشعرنا بحدّة هذا الالتباس:

إنها في يدي، لم تعد في يدي

وهكذا تنتهي القصيدة وتبدأ في الوقت نفسه برقم (١) الذي بدأت به وتنتهي به بداية ونهاية هي التعبير عن وحدة القصيدة وحقيقتها وأشكالها الملتبسة:

*أستطيع إذن أن أرى ظلياً فوق روعي،
وفوق الحروف الصغيرة منه، وفي جسدي.*

ليس فيما قلته محاولة لرد القصيدة إلى مرجعية خارجها، وإنما هي محاولة، لقراءتها في بيتها الداخلي، محاولة قراءة معانيها داخل هذه البنية نفسها، سعيًا وراء اكتشاف الدلالة الشاملة لها، وهي ليست قراءة تفكيكية أو تفسيرية استناداً إلى مرجعية محددة، وإنما هي قراءة تأويلية شعرية للشعر تتبج تلك الرؤية الشاملة، وهي قراءة تلتقط من تفاصيل القصيدة ومن حركة بنائها ما يتبج هذه الرؤية. إن هذه القصيدة هي جسد جديد للشعر يسعى لتجديد جسد الحياة نفسها.

إنها بيان شعري يعبر عن ذاته بعملية الإبداع الشعري ذاته. ولهذا فالدلالة العامة لهذه القصيدة هي تقديرى هي دلالة شعرية أدبية خالصة، وهذا هو سر

إن جسد الشعر قد استنقذ شعر الجسد، بل أبداه
ومجّده بهذا الشعر الرفيع. على أن شعر الجسد قد
استنقذ وحور جسد الشعر من التقليد والتأثيرات
للمدسة للسيطرة الجامدة وأتاح له أن يزداد حيوية
وصدقا وعمقا وإبداعا. ولكن الثمن ما يزال غاليا فادحاً.

ذلك أن عملية التجديد والتحرير تجعل من هذا
الشعر الجديد الرفيع - في كثير من الأحيان - فنا
نخبويا متعاليا، بل يكاد بعضه أن يكون موصداً دون
قلوب الكثيرين من أصحابه ومحبيه الحقيقيين
والمتحاجين إلى رايته المناضلة الجسور. إنها إشكالية
بالغة التعقيد وخاصة التداخل وصعوبة التمييز عند
الكثيرين بين الثمن والقيم والأصيل في هذا الشعر
الجديد، وبين الدخيل والمقتل والث. ولكن لعل المواصلة
الإبداعية الآفة والتعامل مع الناس وواقع خبرتهم
ومصومهم، فنبذنا عن الكتابة النقدية الجادة المسترلة،
وارتقاء المستوى الثقافي أن يفرز الثمن من الغث في
هذا الشعر، وأن يحقق اللقاء الضروري الحميم بين
تجدد الشعر وتجدد الوعي والذوق والواقع والحياة، بين
جسد الشعر وشعر الجسد الإنساني بمعناه الشامل
العميق.

غموضها الشديد الذي يضاعف انعدام مرجعيتها
الخارجية في بنيتها اللغوية المعنوية، ولكن الغريب بل
الدهش هو أنه برغم هذا الغموض الشديد، فإن القصيدة
تنساب بإيقاع بنيتها اللغوية انسكاباً طيعاً سمحاً، بما
يكاد يخفى هذا الغموض المعنوي بل يكاد يدفع إلى
الاستغناء عن البحث عن المعنى بهذا الاندماج الحميم في
السياق اللغوي الإيقاعي المتدفق الذي يكاد أن يكون له
معناه الخاص المكتفى بذاته.

إن الحديث عن شعر رمضان يفرض بالمواصلة التي لا
تتوقف وخاصة أن هذه أول مرة أتمايش مع بعض شعره،
ولكن حسبي هذا المنخل العام إلى شعره تطلعا إلى لقاء
آخر معه.

وأعود إلى ما بدأنا به هذا المقال ، فلنكرر أن هذه
القصائد الثلاث هي في تقديرى رد فعل دماعى عن
الجسد الإنسانى وإن ارتفعت به إلى مجال الإبداع عامة،
في مواجهة هذا المناخ الذي أخذ يسود في بلادنا هذه
الأيام، والذي يكاد أن يكون امتداداً لأسوأ ما عرفه
التاريخ القديم من محاولات لقمع الجسد الإنسانى عامة
وجسد المرأة خاصة، وإمتهانه.



سندسة الدهر

~ ١ ~

هذا هو الطفلُ الذي كنتُ
 يحب «تعظيم» ابنة الجيرانِ
 لم يزلْ مشاعبا كما ظننتُ
 يلهو بإسخالِ المتاعِ في المتاعِ
 يرجمُ الأشباحَ بالمقلاعِ -
 كنتُ قد فتلتُ حبلَهُ في ساعةِ المقييلِ
 من ليفِ النخيلِ -
 ثم يأتى فى الأمازيغِ إلى البيتِ الذى سكنتُ
 لما رانى مقبلاً
 أغلق بابَ البيتِ دونى
 فطرقتُ البابَ واستأنفتُ

لكنه لم يستطع لِئَنَّهُ أَنْ يَعْرِفَنِي
حَدَّقَ فِي صَمْتٍ إِلَى عَقْرِبِ سَاعَةِ الْيَدِ
وَيَاقَةَ الْقَمِيمِ

وَالشَّخْصِ الْغَرِيبِ الْمُرْتَدِّي
لَمْ يَبْدُ أَنَّنِي - مَعَ الْبَسِمَةِ - طَمَأْنَنَتُهُ

فَلَمْ يَبَالٍ بِالْمَدَامِياتِ وَالْحُلُومِ
وَلَا بِالضَّحْكِ الْمُرِّ الَّذِي أَتَقَنَّنُهُ
لَكِنِّي بَنَوْتُ مِنْهُ

ثُمَّ قَدَّمْتُ إِلَيْهِ دَمِي

كَوْنَتْهَا مِنْ طِينَةِ الْحَرْبِ

رَمَا يَنْمُو مِنَ الْفَطْرِ عَلَى صَخْرِ اللُّغَاتِ

ثُمَّ دَمَنْتُهَا بِمَا يَنْضَحُ فِي رَافِعَةِ النَّهْدَيْنِ

مِنْ زَيْتِ الْبَنَاتِ

قُلْتُ لِنَفْسِي: عَلَنِي أَفْرِجُهُ بِهَا .

فَأَحْزَنَتْهُ

سَيْرَهَا فَلَمْ تَسِرْ

طَيْرَهَا فَلَمْ تَطِرْ كَطَائِرَاتِهِ الْوَرَقِ

فَنَارَ فِي وَجْهِ

وَقَدْ لَوْحٌ لِي بِخَنْجَرِ الْحَنْقِ

ثُمَّ مَضَى يُشَوِّهُ الشَّكْلَ الَّذِي كَوْنَتْهُ

ذَلِكَ بَعْضُ الْغَضَبِ الَّذِي صَبَبْتُهُ عَلَى رَأْسِ فِتَاتِي

عِنْدَمَا ضَبَطْتُهَا عَارِيَةً فَوْقَ سَرِيرِ تَاجِرِ الْعَمَلَةِ

فَاغْطَتْهُمَا

بعضُ الجنونِ الهائجِ الذي جُنِنَتْهُ

وهم أن يذهبَ

حاولتُ بكلِّ قوتي أن أستردّه

فما أنصاعَ

دنوتُ أكثرَ

ارتاعَ

فريتُ على جبينه الأملدِ

وارتاحتُ أصابعي على فروةِ شعرِ رأسه الأجدِ

واحتضنتُهُ

جعلته يعبثُ في جيبِي وفي كيسِ نقودي

ويرى التَّبِعُ الذي أدمنتُهُ

وفجأةً أخرجَ من جيبِي بطاقةً بها صورةُ طفلٍ

فاقشعرُ

عاد خطوتين للوراء، وازيدُ

رمى الصورةَ في وجهي، وغابَ

أغلق البابَ

ولم أعرفْ لماذا

أتري لأنه لم يجد الصورةَ نفسها تشبهه؟

أم أنه أنكرني لأنني خنتُهُ؟!

هذا هو الكهلُ الذي قد كاننى
قابلى ذات مساءً قائظٍ فى زحمةِ الميدانِ،
فاختبأتُ منه فى ظلامِ الشارعِ الفرعى
لكن ضياءُ جاء من سيارةٍ بسرعةٍ
أبانتنى

فخفُ لحوى،
ومضى يُنشِدُ محفوظاته من رائق الشعرِ
إلى أن ظن - أو ظننت - أنه الاننى
ولجأةً رايتُ بنتاً عبرتُ ناصيةَ الشارعِ
ايقلتُ حكاياتِ الهوى الضائعِ
فادكرتُ كيفُ شانتنى:

علّق فى عروةِ قلبي جرساً
فصار مفضوحُ الهوى
يسعى إلى اقربِ مؤيقاته
تسبّهُ دقاتُهُ
وكان لو أرادَ أن ينقذنى أنقذنى
أو أن يصوننى لصاننى
لكنه جرينى من كل ماقد زاننى
ولم يزلُ حتى اشتري منى فؤادى
ثم قد حَضَّ على إفسادى
وكل ما أتيتُهُ

كان هو الذي إلى إتيانه يندبني
يبحث عني في الأماكن التي يظنها تجذبني:
في مصنع الأقفاس والشصوص
في قصر تنصيب اللصوص
ثم في صالة تصحيح النصوص
وفي محل الخردوات
حيث رفُّ اللعب التي تعجبني
وكنْتُ كلما اختفيتُ عنه من خلف قناع الرجلِ
استبانني
كيف لهذا الشخص أن يعرفني
من قبل أن أعرفه؟

كيف رآني
وأنا لم أُر إلا حافظَ الوعدِ الذي بعد صلاة الظهر
في جامع ملهطا
كان قد أتبني
والضابطُ الفظُّ الذي في مركز الشرطة قد أمانني؟
نعم هو القاضي الذي كان قضى على بالسُّجن مع الأشغالِ
في تهمة الانتحالِ

وهو النائبُ الذي أَدانني
كيف استطاع أن يكون كلُّ هؤلاء
ثم جئتُ في محنتي
فما أعانني؟

لست إذن أنا الذى قد خنته
لكنه هو الذى قد خاننى

- ٣ -

هذا هو الطفلُ الذى كاننى وكنتهُ
هاهو قد عاد إلى مرة أخرى
ولم يستوعبِ الدرسَ الذى لُفنتهُ
أتى لكى يزعم أن زوجتى زوجتُهُ
أن ابنتى ليس بنتُهُ
وابنى علياً
انه هو الذى أوحى إلى «الخازيان» والبنفسجاتِ
ما خرف من الأحرف إلا وهو أملاه
فدونتهُ

قلتُ له: من أنت؟
قال: أنتُ
إسمكُ إسمى
هذه الشامةُ فى عضوكِ فى عضوى
وما ينسدلُ الآن على نِصْوَكَ
يخفى تحته نِصْوى
وشعرى كان قبل برهةً أبيضَ مثل شعرِكَ الأبيضِ
لكنىُّ إلى الأسودِ لونتهُ

قلتُ له: أضحكْتَ سننِي يا صغيري!
كيف لم تنظُرْ إلي تلك التجاعيدِ التي غطتْ ضميري
أو إلى الدهن الذي اختزنْتَهُ؟!

كم بيننا الآن من الباطلِ أيها الفتى!
كم بين ظِلِّنا من الأشمُسِ
أو بين حياتينا من الأنفُسِ
كم بين يقينك الذي لا شكَّ فيه
وبين شكِّي الذي أيقنْتَهُ!

فلم يُجِبْ إلا بأن مدَّ يديه:
تلك آثارُ شظايا حربٍ مينا
وعرَى ظهره:
تلك ندوبٌ خلّفتها فوقه أظافرُ النساءِ
ثم حين نَدَّتْ عنه أمُّهُ
- كانتا التي تعتادُنِي كل مساء -
قال: إني كلما أعجزني الإفصاح عن أمرٍ أنْتَهُ
وقال: قد كان إذا نادى تغافلْتُ
وإن أنْ لُعنْتَهُ
وقال: لو كنْتُ تركنِي لمجهولٍ
فأسرَجْتُ إليه الحلمَ
أو لاستحيلٍ فامتنَحْتَهُ!

قلت: فوالله لقد ترجم عن نفسي
كلن حسه طابق حسى
وكان صوته يشبه صوت طائر القطا الذى:
من سنوات عدة كنت ارتهنته

ثم نسيته
فلا أطلقه إلا لكى يصدق
بالقدر الذى يصلح أن يجذب الأنثى إلى غرفة نومى
فإذا عريتها سجنته

يا أيها الطير الذى عن عشه فتنته
يا أيها الطيف الذى شق ظلام الروح برق
فتبينته
عشك لم يزل كما عهدته
وكل ما أنكرته من سيرتى أنكرته الآن
وما استهجنته استهجنته

يا أيها الغائب قد أرحسنتى
طال انتظارى لك
إن أنصفتنى
لا تتخل الآن عنى

واسمُ بى على جناحيكُ وغنُ

مثما كنتُ تغنى

يا أيها الغريدُ

بريشك البتَّى

والطوقِ حول الجيدُ

لم تخُفُ عن عيني

بشدوكِ المعهودُ

وسجعكِ الليلي

يصبُ في أُننى

حلاوة التريد

وقعتُ بأسطاً ذراعى لاستقبلهُ

لكنهُ أقبلُ نحوى شاهراً خنجرهُ

وهمُ بى غنّاً :

فما مكنتهُ

أمسكتُ يميناهُ

وفى طرفه عينُ

قبل أن يطعننى... طعنتهُ

فاه... يالطعنة نافذة طعنتهُ

يالهجوم شائنٍ شنتهُ

واه.. من يفرُّ هذا النصلُ عن صدرى؟
وبين يفضحُ امرئُ
ليرى الكافةَ إننى أنا المجنُّ بالفنِّ عليه،
وأنا الجانى
أنا القاتل والمقتولُ
من سيثار الآن من الأولِ للثانى؟!
كان لم يسمع الصرخةَ غيرى أحدٌ
فلم يجنُّ مددٌ
حتى اكتشفتُ أننى لم يتوقفُ بعدُ نبضى
قلتُ: فليبارِ بعضى فى الثرى سواءَ بعضى
فرفعتُ إصبعي
أجَلْتُ فى الجثمانِ طرفاً ساجياً مغروراً
من امرئٍ مودعٍ
غسلتهُ بدمعِي
بما معى من سنَدسِ الصبرةِ كُفنته
قرأتُ من «آية جيم» بعضَ ما زلتُ أعي
وبين أضلعي دفنته
قلتُ:
وداعاً أيها الطفل الذى قد كنتُ كنته!

ربما يلتفت النظر البدء بلفظ «كانت» في قول الشاعر:

كانت شجرة، ينمو في، وكانت له

وإذا أطلقنا لهذا اللفظ بعض القوى التي نعتقد أن السياق يساعد عليها إلى حد ما أدركنا أننا بين أمرين اثنين: يمكن أن ندرك «كانت» على أنها وثيقة ولكن يبدو من ناحية أخرى معنى يختلف عن الوثيقة بعض الاختلاف. فسياق الوثيقة مختلف عن سياق القدر الذي يمكن أن يلعب دوراً.

الواقع أن لفظ «كانت» مختلف كما نعلم من الأفعال التي تدل على الدخول في الصباح والمساء، ومختلف عن المبهيت والاستمرار. لفظ «كانت» هنا ربما لا يرتبط بزمان محدد، ربما كان شيئاً مستمراً ومتدفقاً. ومع ذلك فإن لفظ «كانت» هنا يمكن أن يعبر كذلك عن دهمشة الانبثاق.

أظن أن هذه التاملات تحتاج إلى أن يقرأ المبهيت أو الأبيات أكثر من مرة بطرق مختلفة، إن دهمشة الانبثاق تعني إلى حد ما على الماضي أو استمرار الماضي كما يقال.

«كانت شجرة، ينمو في» لأمر ما وضع الشاعر فاصلة بعد كلمة «شجرة»، هذه الفاصلة تفريء بشيء من التوقف بين جزئي جملة واحدة في النهي، وبعبارة ثانية يمكن أن أزعج أن عبارة «كانت شجرة» جملة منفصلة برغم نظام النص من جملة «ينمو في» ومع هذا فإن التعبير كله يعطي معنى الاكتمال والبساطة، وربما نعني

نمو وانتماء

قراءة في قصيدة للشاعر فاروق شوشة

بكلمة «البساطة» محاولة إخفاء بعض العناصر التي يمكن في غير هذا السياق أن يكون لها وجود.
وسنزيد هذه المسألة إيضاحاً بعد قليل.

وهنا في البيت الأول نلاحظ إلى حد ما استقلال الشجر عن الأفعال الإنسانية. وفي التعبير كله إلى جانب ما نزعناه من البساطة غير قليل من السر، ربما يرجع بعض هذا السر إلى لفظ «كانت» الذي يصدل من استعمال فعلين آخرين هما «ينمو، ينبت».

من الواضح أن في هذه الأبيات محاولات إخفاء غير قليلة. ليس في هذه الأبيات اعتزاز بما تسميه الوحدة أو الأنا أو الاكتفاء الذاتي أو ما إلى ذلك. أوضح الأشياء بدلا من هذا المنطق هو أننا أمام مثال، صميص أن صوت الشاعر يعطى قليلا إذا أعطيت لكلمة «ينمو في» بعض قواها، ولكن يبدو أن هذا الصوت ليس شديد العكوف على ذاته، وليس مولعا بفكرة الظلمات. الإنبيات ربما ينتمى إلى حقل من الظلمات، ولكن لأمر ما يراد التقليل من شأن الجانب السلبي لهذه الظلمات.

بيت فوق الشجرة فاروق شوشة

كانت شجرا، ينمو في، وأنت فيه	هزى جذعا،	لا تعرف من منا الفصن؟
تلتف الأغصان بروحي،	إني أساقطه	ومن منا الأرق؟
يفرخ طير بين هذا والقلب،	إذا ساقط رها وعاقد	ومن منا الثمر؟
ويبقى هم،	مهلى غصنا،	تطعمنا، لو تقصف غصنا
يسقط ظل،	إنا حين تشابكت الأيدي،	تزعنا، لو تقطع جذعا
تعطب أرض، كانت عطشى،	وتشابكت الأيام،	تقربنا،
كانت نلذتنا لثيته	تداخت الرؤيا...	لو ترتشف قطرة طل ذابت فوق جبين
هذا العمر المجدول لما	نورا يتلجر بالخصب	الشجرة
ينضجنا لبح الشمس،	وشموسا تسطع فوق حقل للقمح	فلماذا نخشى يوما
وتضربنا سنوات القمح،	ودرويا تغشى، لمسالك تغشى، لدى	إن تذبل هذى الأرق؟
ورقنا تبع السقيا،	يمك	وإن ينكسر الفصن؟
تتشكل عبر جذور موفلة.	ومدائن تعلو..	وإن يرحل الظل - ويأني -
نطلع في ساق واحدة،	لا يدخلها إلا المحترمون بروشم الحب	والشجرة فينا ما زالت
تتفاح من أكمام الزهر	كانت شجرا ينمو في وأنت فيه	الشجرة فينا مزدهرة

إن الفعل : «ينمو، تلتف، يفرخ، يورق» لا تتضح فيه المكابدة، الواقع أنني أسبل إلى أن هذه الألفاظ جميعا تكاد تتفاعل فيما بينها للإيهام بجو اقرب إلى المرح، والمرح بمعزل عن الخفية أو التنكر التام للإحساس بالصعوبة.

إن الشاعر ربما يكون مولعا بما قد نسميه مرح النمو، ذلك المرح الذي يمكن أن يلتقي بعالم ليس غريبا تماما عن عالم الطفل، وعالم الطفل عالم ثنائي دائما لا يرتد إلى ذاته ارتداد الإصرار، (وربما يلتقي مع هذا العالم من بعض النواحي لعل ذو طابع لا يخلو من القداسة تخرج منه الأفعال الواضحة).

إن عالم الطفل ليس عالما محسوسا منطقيا، والمنطق هنا هو ألا وجود لشيء خارج النمو، ولكن حقيقة النسيج

غير ذلك، فهناك ذات أخرى أو إطار متميز، والنمو والإنبات من حيث هما إعلان ناهجان يعيشان في داخل شجرة. ذلك العالم الذي يختلط بالسلاجة والقداسة والاكتمال والبساطة. وبينما نجد النمو حاضرا مستمرا متحركا نجد من جانب آخر الألفاظ الاسمية مثل : «الشجر، الأغصان العزم، الظل» إطارات بسيطة تحول الجهد الإنساني إلى عالم مرح سابق مؤلف من عناصر ليس ظاهرها إنسانيا خالصا.

لقد استطاع الشاعر كما نرى أن يعبر عن النمو بقوله: «تلتف، يفرخ، يورق» يسقط تعشب «مظاهر مختلفة، ولكن انظر مثلا إلى قوله : «تلتف الأغصان يورق».

قد يكون هذا التعبير من قبيل تغطية الروح حتى تثمر فيما يشبه الخفاء أو الظلام، ولكن في وسعي أن أزعج أن هناك مجاهدتها غامضة من أجل استبعاد غير قليل من الدلالات المرتبطة بالظلام. لاحظ كلمة «الأغصان» أيضا. وهي كلمة متعالية أمام الضوء تظهر وتضئ، لكي تغطي على بعض معالم الظلام. قد يكون الالتفاف تقدمة للنمو ذلك أن الالتفاف وهو تعبير ثان عن «الاحتضان» مظهر النمو الذي يعبر عنه من وجهة نظر الطفل، فإذا تم الالتفاف أمكن للطير أن يفرخ أو العمر أن يورق.

إن كلمة «تلتف» إذن حلم من أحلام الحضنة يطوى على النائم، ويطوى في الوقت نفسه على ما يشبه الإصرار على تجنب التأمل في الظلمات، فمواجهة التلعة فعل أبل على الوعي والنضج على حين نجد أن عالم هذه الأبيات كما زعمنا لا يعرف وطأة الشعور بالماضي أو ما كان، ولذلك يلجأ إلى فعل حاضر يعيش فيه يتوهم من خلاله أنه يحاط بالنور

هناك مكان جد قريب بين الروح الطائر في البيتين الثاني والثالث، وكأنهما تتجسد الروح طيرا يفرخ، وما كان قبل ذلك من الأطوار ربما يعاف عنه الشاعر. كل ما يدل على الخفاء والظلام يطارد في أسلوب حظه من التلقائية كبير.

هذه كلمة محتايا، وربما تلتقي كلمة «حتايا» بكلمة «خفايا». ومع ذلك فإن إحدى الكلمتين قد وضعت لتلغى الأخرى، ما هنا تخفيف للظلام في شكل ظل، ما هنا تحويل للظلام إلى ظل وأيس ظللا.

وهكذا نجد تبادلاً بين الشجر والطيور وتبادلاً بين
الأغصان والأوراق، كانتات صغيرة توشك أن تصل محل
كانتات كبيرة، فإن كانتات الكبيرة عالمها وعالم وعي
وهيبة وانفصال، ولكن عالم هذه الأبيات عالم آخر يرمز
إليه من الناحية اللغوية بكثرة استعمال حرف بسيط
يسمى في اللغة العربية باسم حرف العطف. يجب أن
يعطى للعطف كل المفرد الإنساني الذي لا نعبأ به إذا
تكلّمنا في شئون القواعد النحوية، العطف يعطى
السذاجة والبراءة، ويقل كثيراً من فكرة المماناة القاسية،
إذا ارتفع الشجر أسقط الظل كثيراً من فكرة خيلاء
النصر. «عالم النمو» إذن عالم يتكون أولاً من شجر وطيور
وظل، وفي هذه كانتات جميعاً جوانب لا تتصل اتصالاً
واضحاً بفكرة القصد والإرادة المتعبد.

إذا كان النمو يأخذ من الناحية المادية طابع العلو
والارتفاع فسرعان ما يعاجل بفعل يدل على السقوط
الهش المنقسم الذي لا عناء فيه. إذا تضمن الإبراق
الاجتماع إلى أعلى فإن حركة الأوراق واشكالها ترحى
بالاستعداد والانبطاح غير المثلل بالهذف. تجد كلمة
«الأرض» هذه الكلمة البسيطة تنافس من بعيد كلمة
«الشجرة». كل هذا جعلني أزعج أننا أمام كانتات
صغيرة كثيرة لا تتجاوز حدودها كثيراً، والجماعة أو
الأسرة أهم من أي جزء يدعى لنفسه السيطرة والتوجيه.
قد يقال إننا أمام ربيع. تلفف فيه الأغصان ويوقظ الطير،
يسقط ظل، وتعشب أرض، ولكن الربيع هنا لا يفتال ولا
يفسح، لا يتكلم كثيراً، أقرب إلى صمت. الأشخاص
تنافسها الظلال، والشجر لا يعلو متجاهاً، ولم حركة

سقوط وانحناء وما يشبه الانسياب. حتى حركة المشى
غير واضعة. ففي وسط هذا العالم تواضع وتيق
العواشي.

(٢)

تمشبه أرض، كانت عطش.

كانت تقذفنا لحتبه

هذا العمر المجدد لنا

ينضجنا لفتح الشمس.

وتضفنا سنوات القحط.

ويرثنا نبع السقي

ربما يقاوم الشاعر المماناة في القصيدة، ولحق
الشمس ينضج، ولكنه لا يحترق. لفتح الشمس صديق،
والصديق قد يناوش. وهذه سنوات القحط لا تثير فرحنا،
وما قد يثيره الجدل أو الترابط من جهد لا يفوه الشاعر.

الجدل والضفر لا يقومان على استبعاد واضح لشيء
بل على العكس ينطويان على عناصر ضعيفة والانتفاع
بها حتى لا تنفرد الجوانب القوية أو المادة بالنفوذ.

لدينا إذن ما يشبه التقدم بالعناصر السلبية دون
محاربتها علناً. وللشاعر ميل واضح إلى استيعاب
سنوات القحط ولحق الشمس وتقبلها دون خصام. ولا
يسع القارئ إلا أن يقلل ما يصاحب الضمور في هذا
الشعر من انحناء دون مواجهة. هذا الانحناء يتمثل في
القناعة بضمير الجمع. والنمو يأخذ شكل عمل جماعي
لا يتضح فيه الصراع، ولأمر ما حرص الشاعر على
تحويل نوع من النظام الذي يعبر عنه بالفاظ: «العمر،

الشمس، السنوات، وربما كانت نزعة الاعتراف بالنظام الخارجي مسئولة عن تخفيف حدة المواجهة إذا صح مانفترض في هذا الباب من قبول العناصر المناوئة والاعتراف بفضلها.

ومهما يبلغ النمو الروحي الذي نفترض أنه موضوع القصيدة فإنه لا يستطيع إلا أن يعيا تماما بلوغ الشمس وسنوات الفصح. إن النمو لا يلغى شيئا، ولكنه يحاول استيعاب ما يسر وما يسوء.

تشكل عبر جذور سائلة.

تطلع من سائر واحدة.

تفرض من أكمام الرهر.

من الممكن أن نلاحظ الطابع الشعائري للمثل في هذا الجزء، أمضى الاتجاه إلى الشمس وحركات الجسم في اتجاهات مختلفة يعبر عنها بوجه خاص بواسطة الجمل والمضمر. وبعد التركيز إلى الأرض نهد الاتجاه إلى أعلى، والجسم يخف ويصفو حتى لا نهد إلا رائحة الزهر.

هزى جذعا.

إنه أساقط.

إنه نساقت رطباً وعناقيد.

سوى غصنا.

إنه عين تشابكت الأيدي.

وتشابكت الأليام.

تداخلته الرؤيا.

من الممكن أن نلاحظ بين الفصل الطلي المائل في قوله: «هزى جذعا» والأفعال الحاضرة في قوله: «ينضجنا، يصفوا، يقرئنا» ومن عادة الشعر أن يحتمل مثل هذا التناقص أو التضارب.

إن الإنضاج والجذل والإتراع عوالم تنمطها متحققة أنا ومحتاجة إلى التحقق أنا، وربما يعبر الشاعر عن هذه الحاجة في قدر من الثقة والاستبشار. وبعد التفاح من أكمام الزهر الذي يوحى بالتخفف من عبء الذات نجد عودة إلى إثبات الذات والتعلق بها. وهذا واضح على الخصوص في الإشارة إلى الرطب والعناقيد. قد تقوى الشجرة السابقة أكلها، ولكن إيتاء الشار يحتاج إلى مجاهدة مائلة في قوله «هزى جذعا».

ربما تكون الشجرة ثابتة على الرغم من هذا الامتزاج في بعض مواضعها، فالشاعر لا يطبق استمرار التخلي عن أشياء أو يفترض دائما ثابتا لا يقبل الهدم. الشاعر محتاج إلى خطاب والثماس العون من مصدر للإلهام قد يكون روحا متعالية.

ولا نستطيع أن نغفل ماخض هذا الجزء في تراثنا، وربما كان الحاضر الذي يراد تشكيله غير كاف لكل نمو يحتاج إلى إعادة تكوين لحظات ماضية. إن قوله «هزى جذعا» لا يتفصل عن قوله «ميلي غصنا» كل هذه مطالب شمائية تعبر عن الحاجة إلى تغيير الصلوات، ويظهر إلى هذا التعبير على أنه صنو التعاطف وإتيان المعنى من الجماعة. هذا الاتياف موقف ينبع من داخل الإنسان.

سوى غصنا.

إنه عين تشابكت الأيدي.

وتشابهتكم الأيام،

تداخلتكم الرؤيا..

نسرا يتفجر بالخصبة

ريما كان تداخل الرؤيا لا يتفصل عن التماسقات
الربط، ريما كان حاجة إلى عالم مشترك أقوى من العالم
الفردى، وريما ينطوى على ضروب من ترقى الوهم
واللفح، ريما كان تشابك الأيدي وتداخل الرؤيا عن حاجة
إلى أسطورة جماعية ينبثق منها الشعر، هذه الأسطورة
جنودها موقلة، ويفضل الجذور الموقلة يمكن أن تفهم
قوله: «تطلع في ساق واحدة».

لا يستطيع النمو أن يستغنى عن مغزى فوق الفرد
يمكن أن تنمسه برفق من خلال قوله: «تشابكت الأيام»
وربما أوحى كلمة الأيام بتشذيب القوة الفردية، والفرد
يبحث عن طاقة خارجية يسلم نفسه إليها. ومن الممكن
في هذا الجزء أن نعطي لعبارة «تداخلت الرؤيا» صفة
العمل الإيجابي الذي يخلو من آثار الانطساق
والاضطراب، ولكنه مع ذلك يتصور أشياء جديدة.
والدليل على ذلك قوله: «نهرنا يتفجر بالخصب».

وشمرنا تسطع لفرق حقول القمح.

ودربنا تفضر، لمسالك تفضر، لمدى يمد

وبداية تملو

كل هذا ثبت من تحريك الجذع.

هذه الربط والمناقب مجازات تراها في النهر
والشمس والدروب والمدى، ولا يمكن أن تفهم هذه
الكلمات جميعا بمعزل عن غذاء للجسم والقلب ومن

الواضح أن قبول العالم رهين في هذا الشعر بما يحدثه
من تفسير في البنية العضوية للرؤى أى أن الأفكار
المجردة لأشأن لها، وكل معاناة شخصية لا تبلغ الراحة
المبتغاة إلا إذا تغير البناء العضوى للمادى للعالم
المشترك، وبذلك من الاتجاه إلى الداخل يتعبده الشاعر
نجد محاولة العبور إلى الخارج. ولا خير في تغير أو نمو
لا يستطيع أن يفجر الأنهار أو يثبت حقول القمح، إن
العالم الشخصى مهما يكن أثيرا أو عميقا تمرزه رحابة
الامتداد أو الانسداد. ننقل إن أية النمو هي أن يهاون
الشاعر منطقة الأفكار المجردة في تأثير على في نزعاته
أو كيانه الاجتماعى، وأن يتحول كل ما هو خارجى إلى
عنصر داخلى مميم. ويبدو العمل في هذا الشعر أكبر
من أن يكون أداة تخدم التماسك الشخصى، بل هو العقل
نفسه في طابعه النشط، ولذلك يصير الشاعر على أن
يعبر عن كل تطور محمود في قوله: « يتفجر، يسطع،
يفضى، يمتد، يعلو أى أن الأفكار لا قيمة لها إذا تحولت
إلى عوالم مادية، وتمثلت في أبنية لها طابع الاتساع
والإضاءة والطربحي يخلص لمرء من كل المشاعر التي
يختلط فيها الظلام والضيق ومثابة الاعناق والانفصال
عن الآخرين.

(٣)

المحبون للشجرة كثيرون، ولكن من الذى صاغ وطم
الحب، تخيل إلينا الشاعر أن الوشم صنعه كثيرون
مغمورين، وطم علاقة بين الوشم من ناحية والميل
والتساقط والامتزاز من ناحية. فالوشم ذاته لا يحصى
أحدا، ووظيفته هي أن يعين على المحبة. وهو أقرب إلى

المثل الذي يغري بالعمل والحركة، الوشم لا يتفصل عن الجدل، ومحالة تغيير الأعماق الإرادية. هذا التغيير يحتاج إلى إطار يعبر عنه بلطف الوشم. الوشم أقرب إلى مثل فوق الفرد. ظاهره مجرد أن ثابت، ولكن الحركة لا تستغنى عنه، الوشم كذلك تعبير شعبي عن البطولة التي لا يدنسها التامل الطويل المتردد، ومظهر حكمة يسيرة تلقائية مرتبطة بالبداهة. هذا اللفظ يرمز إلى منظور الشاعر الفاضل إلى الحركة، فالشاعر لا يكتفى بعالم الإرادة المتحولة والجهد الجماعي أو الإنساني. يجب أن يعيش في النمو إطار يقويه شيء من التجرد والتصوف. وربما كانت علاقة لفظ التصوف بلطف الوشم غريبة على الآن. ولكن المراد بالوشم هنا - فيما حاولت من تفسير - يعدل من الفهم الاجتماعي والمادي للحركة والجهد والفعل.

حدثنا الشاعر عن الجدل وهو قريب من الفُسُور. والجدل بمعنى الضفر مختلف عن الجدل وهو نوع من حوار لا يخلو من خصومة ومواجهة. وفي وسعنا أن نستدعي هذا الجدل الأخير لأنه يوضح السياق بطريقة التضاد، فالجدل أو الضفر حركة تلهم باعتبارها مناواة لكلمة الجدل المعنوية. فالضفر حركة توحيد وتثقيق. على خلاف صناعة الجدل فهي مهارة في التشريق وإدلال بالتضمر والاحتفاظ بالنسافة. الجدل يعبر عن تداخل صناعات النضر وصناعة الجسد الواحد لا يعلو بعض أجزائه على بعض. فتمتص الرواية أو الأراية غير ظاهر. وبناء على ذلك نعود إلى مفهوم الجماعة المسيطرة على القصيدة.

صناع الجدل هم صناعات المحبة. فالمحبة تبدو أحيانا فعلا، والشعور المرجو هو الذي يعين على الجدل وروية الشجرة والاقتراب منها. والأفعال الأساسية أو الخفايع تجعلنا - فيما أرجح - على بعد من عالم فردى متميز أو معزول. هذه الأفعال لا تصدر عن ذات رائدة بالفرد يلوب في عمل جماعي ووحدة. والمحبون الفاعلون هم الكل في واحد. هو هذه الشجرة. مرة تكون شجرة ومرة ينظر إليها على أنها وشم. ولذلك أن نقيم علاقة متبادلة بين هذين العالمين. مفهوم الوشم يمكن توضيحه على الخصوص إذا نظرنا فيما يتحرض له البناء أو الشجرة من الأمتزان، إذا تصورنا أن هذه الشجرة بمعزل عن حرياتها الشخصية. والحرية الشخصية ربما تظهر في محاولة قصف شُصن ورشف قطرة من ظل. أي أن بعض المحبين ربما لا يقفون عند طلب الغبطة من بعد، والفرد محتاج إلى اللمس أحيانا، ويرغب في قصف شُصن أحيانا، وربما كان يريد من وراء ذلك أخذ جزء من آثار الشجرة بغية الاحتفاظ به ملكا شخصيا يقيه وربما يعينه على مواجهة الحياة. حينئذ تحدثنا القصيدة زاعمة أن كل محاولة لتنمية العلاقة بين الفرد والشجرة يجب أن تبسند من كل مظاهر الأثرة، يجب أن تكون علاقة الشجرة بالمحبين متساوية، ولا يطفى أحد المحبين على حقوق الآخرين. محاولة جذب الشجرة أو جزء منها إلى عالم شخصي ربما لا يؤدي إلى إثراء الفرد، وربما لا يؤدي إلى الاحتفاظ بطهارة الشجرة وفاعليتها. سوف تتمزق الشجرة في أيدي المحبين، وتضيع وحدتها إذا غفل المحب عن وجود الآخرين من ناحية، واستقلال الرمز للمهم من ناحية ثانية.

(٤)

بعض المحبين يزودهم شيء من عبث الأبناء بالشجرة الأم، والشجرة الأم مسامحة ناطقة. إذا سمعت أغوت بعض المحبين بالسرف: بعض المحبين لا يطيقون الصمت، أو يمحزون عن الاحتفاظ بمسافة تمكنهم من رؤية الرمز للمتميز، وهنا يبدو صوت الضمير الجماعي أو الشجرة وأصمها. تقطعنا. أي أن كارثة توشك أن تحل بالجميع إذا حاول أحد أن يجعل الرمز ملكاً شخصياً لنزواته. الشجرة وضمير الجماعة إذن متفاعلان أو يؤلفان مركباً مركباً واحداً.

إن عبارة تقطعنا مثيرة لشيء من التامل اللذيذ. ماذا يدفع إلى قطع غصن. هل يعاني بعض المحبين من خوف (العزلة) فيحاولون الانتماج، حينئذ قد يتحول الانتماج إلى عدوان. لكن القصيدة اللطيفة من أن توهم بصراحة إلى العدوان. فالعدوان ليس سمة المحبين. قد تتكون محاولة قطع غصن رغبة في الانفصال أو الفطام عن رضاعة الشجرة. وقد تحمل المعنى العكسي تماماً، وربما تحصل من جهة ثالثة الرغبة في التمسك من صلاية الشجرة. هذا موضع يجوز عليه التاويل المتعدد النواحي. بعض المحبين يترتبون من التماس في الشجرة، وبعض الناس يريدون أن يربطوا من حل الشجرة. هذه للمسافة الصميمة بين المحبة والشجرة هي موضوع هذا الجزء من القصيدة، والشاعر أدرك أن أفصح عن شيء محدد في أهم معالم القصيدة أن التعبير بقطع غصن ورشف قطرة حل يعني شيئاً كثيراً. قد يعني أيضاً أن العلاقة بين المحبين بالغة الإرهاف. وأي هاجس - لا إرادي - في

مظهره يؤذي الشجرة. فالشجرة كائن شديد الحساسية بكل نزوات الفرد. كل نزوة فردية يمكن أن تؤثر في كيان الشجرة الأم أو الشجرة المجتمع أو الشجرة ضمير للتكلمين للمجتمعين. إن الشجرة ذات حرمان لا يكلي فيها الحب بمعنى من معانيه. حرمة الشجرة تحتاج إلى شعور بالتقوى - يجب أن تتقوى التفكير في رشف قطرة وقطع ورقة أو غصن - التقوى تنطوي على شعور مرهف بالمسؤولية، المزج بين الحب والتقوى ضروري. التقوى تجعلك تشعر أن ما يصيب ورقة يصيب الشجرة كلها، وما يصيب القطرة يصيب الطل في مجموعه - الطل ملك للجميع وليس ملكاً لواحد -.

حاول الشاعر أن يمزج بين نوع من النظر في نفس النفس وحياة المجتمع، وأراد أن يجعل هذا وهذا نباتاً ينمو من الداخل. ربما أراد الشاعر أن يرتشف المحب قطرة من طه هو الذي اكتسبه من الشجرة وحوله إلى ذاته، وأن يتلمس ورقة من غصننه هو، وإن كان قد اكتسبه من الشجرة ذاتها أيضاً. بعض الناس يتصورون الشجرة مجموعة من أوراق وغصن وجذع وساق هذا خطأ. فالشجرة بنية حية، وكل ما يصيب الجزء يصيب الكل. وحينئذ تتضخم نزوات الفرد بأكثر مما ينبغي يتعرض لخسارة نفسه، لأن خسارة النفس هي فقدان للشجرة. كل هذا يعني أن الشجرة ليست منفصلة عنا، إنها نحن في حركات أنفسنا ونوازعنا وهممنا، إننا نخلقها خلقاً بعد آخر، إنها ليست ساكنة إنها متطورة بفعل كل نزواتنا وهواجسنا.

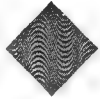
وقد حاربت القصيدة أن تحد من هذه النزوات الشخصية فلجأت أكثر من مرة على أفعال ذات مظهر

للتنوير، ولكنه نذير لا يعكس صفو البشرى أو العلم الممتد
فى كثير من جوانب القصيدة.

أرجو أن يوافقنى القارئ على أن النشاط اللغوى لا
ينفصل عن شاعرية التعاطف الخيالى وإذا أردنا أن
نأمن عشار «النثرية» فليس بد من أن نصول المعجم
والتركيب جميعا إلى ما يشبه كائنات خيالية تملأ على
السرد والمألوف روح الشمس، وتبذل المراسى السابعة المستقرة.

اجتماعى - إننا نساقط - تشابكت الأيدي - تداخلت الرؤيا
- شموها تسطح - برويا تقضى - مسالك تقضى - مدائن
تعلو - لا يدخلها إلا المختومون بوشم الحب - تقطعنا -
تترعنا - . ودارت القصيدة على النزاع الغامض بين
الروح الجماعية والأثرة الفردية. لكن القصيدة جعلت هذه
الأثرة طيفا رقيقا، وجعلت الروح الجماعية (مباركة)
منسجمة إلا من بعض حركات داخلية قد تحمل طابع





احتجاج

لغيتَه يصرخ في البرية
 منادياً بالويل والتبؤ
 عيناه كومتا لهب
 ومله شدقيه نثار من مراحل الغضب
 ورأسه منحدر إلى الوراء
 يُوشك فوق ظله يقع
 الخطرُ يضطربُ
 واللغو يقترب
 وفورة الزحام تفتلى ..

ويتسحب

لكنه ..

- كأنما بلا سبب -

يفوخس في عظام الأمور

والنفسُ المهتاج في الضلوع يصطخبُ

وتبرقُ العين حولها، كأنها رقعُ

تفحصه، تُصنِّفه

سرعان ما تدوسه وتجرفه

ويستحيل ومضها المندهش المذعور

إلى بقع

تنداح في دائرة الفراغ والسكون!

لكنني رأيتُه ..

كأنما في ذاته المهملَة المنسية

تسكنُ ما تزال

بقيةً من نفسه الأبية

مشرفة على الجنون !

امسح اختفى،

ولم يعد ..

هل مات ؟

لا يدري أحد !

أم أن حُبْسَهُ أصابت صوته المشروح،

فانعقد ؟

.. كأننا احتجاجُ الطويل

مضى سدى

من غير أن يزول العبادُ ..

أم أن شرطة الطريق أوقفوه

حرباً على نظافة المدينة التي في عارها

تموت أو تلد ؟

مهما يكن ..

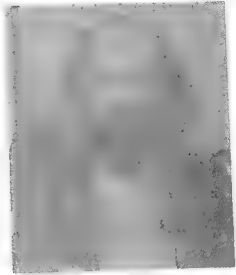
فإن صوته هناك ما يزال ..

مختبئاً في الطلقة المنكثمة

والصيحة المنبهمة

يحلم أن يحرك البلد !

أحمد مرسى



الشاعر الأمريكي : ألين جنسبرج

الذكرى الخمسون لجيل «البيت»

امتثلت جامعة نيويورك مؤخراً بمرور خمسين سنة على ظهور جيل «البيت» من الشعراء والكتاب. وقد توج الاحتفال، الذي اشتمل على برنامج مغاليات مختلفة تحت مظلة مؤتمر عام نظمته الجامعة بهذه المناسبة التاريخية، بسهرة قراءة شعرية شارك فيها نجوم حركة «البيت» من الذين مازالوا على قيد الحياة، ومن بينهم جريجورى كورسو والين جنسبرج Ginsberg ولورانس فيرلينجيتي Perlinghetti ومايكل ماككلور McClure، الذى صاحبه على البيان راي سانزويك (عضو فرقة Doors)، وويليام بورو Burroughs (اعتذر عن طريق التليفون من ولاية كانساس لمرض قطته). وإلى جانب هؤلاء الشعراء من أبناء أوروبا جيل «البيت» شارك فى الليلة الشعرية عدد من الشعراء المتعاطفين مع الحركة ومن بينهم أن والمان، وإد ساندروز، وجوان كايجر، والشاعر الروسى أندريه فونزيسينسكى Voznesensky، ودافيد امرام، المؤلف للموسيقى الذى شارك مع جاك كيرواك رائد حركة «البيت»، فى عروض موسيقى الجاز والشعر خلال الخمسينيات. ولم تقف الصبغة الرسمية التى خلعت على الليلة عقبة أمام امتداد جذوة الشعراء وحيويتهم - وأصغرهم سناً فى العقد السابع - أمام الجمهور الذى استقبلهم بمساة وحرارة.

يقول جون باريلس إن شعراء «البيت» كانوا يطمحون إلى أن يعيدوا تصور العالم فحسب. وقد سعوا، فى مواجهة مادية أمريكا فيما بعد الحرب الثانية، إلى التماسى الاستيطاني والعنوية، وقد درسا الحركات الطليعية الغربية (الألفنهارية)، من السورريالية إلى موسيقى الجاز، والصوفية الشرقية، وجربوا المخدرات

والجنس، وخرجوا إلى الطريق بحثاً عن الظهور،
وخاضوا المناقشات بحرارة وهذا حول معنى الفن
والصياغة. وتنعكس حواراتهم واستراتيجياتهم على
الحركات اللاحقة من «السيكيداليا» Psychedelia
(الاستعانة في الكتابة بمقاوير الهلوسة، إلى «الهنك»
والهيب - هوب، وأقربها الظاهرة المعاصرة الأخذ في
الانتشار، الخاصة بالقراءات الشعرية في مقام
«الإيست قلدنج» بمناهضة.

إن شعر «البيت» كما يقول پارلن، يمجّد اللحظي
والأبدى. وهو يرتد من التراثسعي إلى الرثوي، ومن
الاعتقالي إلى الوعظي، ومن التفصيل الأرضية إلى
الأوال النبوية. وقد أعاد شعراء «البيت» إلى الشعر
حيويته بفضل إعادة اكتشافهم للشعر باعتباره فن أداء
عام. وقد سعى شعراء «البيت» الأنازل إلى دفع الكلمات
كما لو كانت ارتجالات عازف جاز، فضبطوا إيقاع
قصائدهم بنبرات مرخمة ويهتدون النفس، مصرين على
جسدانية العمل الشعري.



تعالق الأجيال الشعرية...

شهدت الولايات المتحدة منذ بداية هذا القرن موجات
من الأجيال الشعرية التي تكونت من شعراء يشاركون
في ميل فلسفي أو يجمعهم مواقع جغرافي مشتركة،
وبما كان من أهم هذه الأجيال جيل شعراء الصدات
التجريبية، الذين ولد معظمهم خلال العقد فيما بين
١٨٧٩ - ١٨٨٨. ومن بينهم ويليام كارلوس ويليامز
وإزرا باوند وهيلدا دوو لتيل Doolittle وساريان

موور Moore وتيس. إليوت وواليس ستيفنس Ste-
vens.

وكما يعترف الناقد مالكولم كوكي، فقد قدم الدارسون
الأكاديميون الأدبيون نظريات معقدة عن طبيعة الأجيال
الأدبية. تلك العناقد أو الأتلاف من الأجيال الأدبية،
بنظائرها في الفنون الأخرى. بينما تكهن الكتاب
أنفسهم بشأن الظاهرة، وفي أغلب الأحيان، على نحو
أكثر إقصاء من الناقد الأكاديميين.

وقد عمل ف. سكوت فينيزجيرالد، على سبيل المثال
فكره فيما أطلق عليه «جيلي». - الذين يشار عادة إليهم
باسم «الجيل الضائع» في العشرينيات - جيل الكتاب
الأمريكيين من أمثال فينيزجيرالد وإرنست هيمنجواي
وكاي بويل وروبرت ماكلوسون الذين زحفوا إلى لندن
وباريس في نهاية الحرب العالمية الأولى هروباً مما وصفه
جوليان سايمون «البيبيروتانية والمادية في بلد تحكمه
البوربوازية Booboisie (المعتمدين)، والرئيس هاردينج.

ويقول فينيزجيرالد مسترحماً الثلاثينيات، إنه يعني
بـ(جيلي) رد الفعل ضد الآباء الذي يبدو أنه يظهر ثلاث
مرات في القرن الواحد. وهو يتميز بمجموعة من الأفكار
الموروثة في شكل معدل، فإذا كان جيلاً حقيقياً يكون له
قائمه والناطق باسمه، ويجتذب إلى مداره أولئك الذين
ولدا قبله ويعدده مباشرة، أولئك الذين تكون أفكارهم أقل
وضوحاً وتحدياً.

وتقول آن تشاموتز، مؤرخة حركة البيت الموروثة
وأفضل من قدم أعمال شعرائها وكتابها، أن تعريف
فينيزجيرالد مفيد عندما نعرض لتحليل قيم مجموعة من

جينيسبرج وويليام بوروز Burroughs ولورانس فيرلينجينتي وجاري سنابير، الذين شاركوا في «معايير سلوك جديدة وأسلوب حياة متميز، سرعان ما تبناه آخرون من المجموعة». وبينما اجتذبا إلى الدار «أولئك الذين ولدوا قبلهم أو بمعهم مباشرة» لم يكن الكتاب الآخرون للمساهمين في الجيل الأدبي أقل تمديدا بكثير.

وكان اكتشاف كلمة بيت «Beat» جوهرها لتكوين إحساس بتعريف - ذاتي بين الكتاب الأوائل الذين شكلوا المعتقد من الذين كانوا سيطلقون على أنفسهم فيما بعد «جيل البيت». وكانت كلمة beat تستخدم أساسا بعد الحرب العالمية الثانية في وسط موسيقيي الجاز والأفانج كمصطلح عامي بمعنى «هائس ومنهك». وقد قرن عازف الجاز متيز متيزو Mezz Mezzrow هذه الكلمة بكلمات أخرى، مثل: «dead beat» أو «beat-up»، في كتابة Really the Blues، الصادر في ١٩٤٦، واستخدم المصطلح الأول بمعنى «هائس» والثاني بمعنى «هبال أو بالية».

وفي ١٩٤٤، لفتت كلمة beat، كما استعملها أفاق بتايمز سكوير، بمانهاتن، يدعى هوربرت هانك، نظر ويليام بوروز. وكان قد تخرج في هارفارد ويعيش في نيويورك حيث عرفه هانك استخدام الهجورين. وعن طريق بوروز، انتقلت الكلمة إلى طالب شاب مستجد بجامعة كولومبيا يدعى ألين جينيسبرج وإلى صديق شارك في اهتمامه بالكتابة، يدعى جاك كيرواك، ترك دراسته بكولومبيا ليخدم خلال الحرب كبحار تجارى يسكن نيويورك. وكلمة beat، كما يتذكر جينيسبرج

الكتاب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية في تاريخ التاريخ الأدبي الأمريكي - شعراء وروائيو جيل البيت. لقد كان هناك لبس كبير بشأن المصطلح، وكذلك كلمة «بيت Beat» نفسها، ولكن ليس هناك خلاف على أنه كانت هناك ظاهرة تعرف بكتاب جيل البيت، ويشارك أعضائها في إحماسهم بالحياة، وهو شيء يمكن تعريفه بأنه شبكة معقدة من المديكات والامكام والمضاعر والتطلعات.

وهذه التجربة المتقاسمة لكتاب البيت كانت تجربة تاريخية وسياسية، تقوم على تغيرات عصرهم المضطربة، خاصة الأحداث التاريخية التي بدأت بإسقاط أمريكا للقبلة الذرية على اليابان لوضع نهاية للحرب العالمية الثانية، والآثار السياسية للحرب البارزة وموجة الهستيريا المعادية للشيوعية التي اعتبت ذلك في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينيات والخمسينيات.

وكما جاء في توصيف فينيز هيرالد شكلت الحركة الأدبية فيما بعد الحرب برأسمة «مجانين الجيل السابق والخارجين على القانون». واختار كتاب البيت عامدين، كنماذج ومثل لهم، أبطالا سريين، على حد قول ألين جينيسبرج، غير محتملين، من أمثال الموسيقيين الذين كانوا يتمتعون لما يعرف بالبوب bop في موسيقى الجاز: تشارلي پاركر وديزى جيليسبي Gillespie والشاعر الفرنسي آرثر رامبو والشاعر - للؤذي البوليزي الكبير نيلان توماس، والشاعر الكاليفورني الفوضوي كينيث ريكسوث Rexroth وغيرهم من الخارجين على لامة النماذج الأدبية الأنجلو - أمريكية المقبولة.

وكان لجيل البيت طاقته والناطقين باسمه، أعضاء الحركة الأوائل، جاك كيرواك Jack Kerouac والين

سماعها لأول مرة، كانت تعنى فى استخدام الشاعر الأصلي على لسان «هناك» «متعب» فى قاع العالم - يتطلع إلى أعلى أو إلى الخارج - ممشد - مفتوح العينين - متبصر - ملفوظ من للجمع - تعتمد على نفسك - رجل شارع.

قد فتن كيرواك بنبرة كلمة bent كما نطقها هانك وهو يحتسى فنجان قهوة بتايمز سكوير. وإذا سمع كيرواك نبرة «سفرية شجنية» فى وقع صوت هانك حتى أنه أصبر فيهما بعد على أنها لم تكن تعنى أبداً «جنات الأعداء»، برغم استخدامها من جانب ميمى المخدرات، ولكنها كانت، بالأحرى، تعنى «شخصيات ذات روحانية خاصة لم تتحد فى عصابة ولكنها كانت جماعة من «البارتلين» المتوحدين الذين ييطفون من نافذة حضارتنا بحائط الموتى». وقد نما إصرار كيرواك على أن الكلمة كانت تمتلك قيما إيمانية وكانت تعنى شيئا غامضا وروحيا، يوحى بقصة هرمان ميلفول عن الأمريكي المتريد الأنومجى «بارتلى الكاتب للعموم»، أكثر من أى شيء آخر قبل قرن، نما من مصادقاته مع جينيسبرج ولويسيان كار، صديق جينيسبرج، وهو طالب آخر بجامعة كولومبيا، وأحد مجموعة نيويورك.

كان جينيسبرج وكار فى ذلك الوقت طالبين جامعيين لا يتجاوز عمر كل منهما ١٨ سنة، ولكنهما كانا مشغولين إلى الالب وكانا يتعاطيان المخدرات، مثل البنزدرين Benzdrine والماريوانا فى غرفتهما بيت طلبة الجامعة لاستهلاك خلق «رؤية جديدة للفن». وكانا يماولان حنو مثال الشاعر الفرنسي رامبو، الذى عرف كان جينيسبرج عليه باعتباره الشاعر المثالى. وكانت

جهودهما أولى محاولات المجموعة التى أطلق عليها فيما بعد «كتاب البيت» التعريف بفلسفتهم.

وقد نصمهم بوروز، الذى كان يكبرهم سنا، بالتخلي عن تقاليدهم شديدة الغريبة، مثل ممارسات كتابة الشعر بدسهم فى ضوء الضمور، وحشهم على أن يقرأ أحد كتبه المفضلة (إنهيار الغرب وستوط)، تأليف أوزوالد شبينجلر، فى محاولة لسماعتهم على تطوير تاريخى أكثر أهمية «لرويتهم الجديدة». وفى نهاية الحرب، شارك كيرواك (الذى كان والده يحتضر نتيجة إصابته بالسرطان) وجينيسبرج (الذى كانت كتابته تعكس انشغاله بفكرة التسمات الذى ومرض الإشعاع) فى إحساس بما أسماه جينيسبرج فيما بعد «فكرة سرعة زوال الظاهرة». وهو ليس ولعا مرضيا بالموت، ولكنه إدراك التحول الفانى. وهذا الوعى بأن «الجميع قد فقدوا فى عالم أحلام من صنمهم، كان، كما يقول بارى مايلز كاتب للسيرة الذاتية لجينيسبرج، الأساس لجيل البيت.

وقد صدك المصطلح المحيلى «جيل البيت» بعد ذلك ببضع سنوات، فى ١٩٤٨، بعد أن أتم كيرواك روايته الأولى «البلدة والمدنية». وكان قد التقى بكتاب ناشر آخر فى مدينة نيويورك يسمى جون كليتون هولز، الذى قاسمه حبه للموسيقى اليب وولج بالتنظير عن الاجتماعات الاجتماعية والتغيرات الثقافية. وخلال نوفمبر ١٩٤٨، كان يسهران إلى ساعة متأخرة، يحتسيان البيرة ويتحدثان طوال الليل فى شقة هولز فى المدينة.

وفى غمار الاستماع إلى قصص كيرواك عن ميمى المخدرات فى تايمز سكوير وهارفى البوب فى الشارع

ميلستاین إلى هولز أن يكتب مقالاً، «هذا هو جيل البيت»، الذي نشر بمجلة يوم الأحد التي صدرت مع الصحيفة يوم ١٦ نوفمبر ١٩٥٢. وقد كرس المقال للمصطلح رسمياً.

وفي مقالة بمجلة نيويورك تايمز، عرف **هولز** «جيل البيت» بأنه ثورة ثقافية في طور التحقق، صنعها جيل، فيما بعد الحرب العالمية الثانية، تفتتح مداركه في عالم حرب باردة بدون قيم ربحية يمكنه أن يلتزم بها. وبدلاً من إطاعة السلطة والتكيف مع التطلعات المادية للطبقة المتوسطة التقليدية، يتعامل هؤلاء الشباب، بأفضل ما يستطيعون، مع ما أسماه هولز «إرابتهم ليؤمنوا بالطرق التقليدية، حتى في وجه عدم القدرة على فعل ذلك؛ ولكن **هولز**، لم يشر في أي مكان من هذه المقالة المبكرة، إلى كتاب «جيل البيت»، لأنه لم يفكر في نفسه، أو في صديقته **كيروك** و«جينسبرج» على هذا النحو، برغم أنه شاركهما السياسية الجديدة التي وصفها.

وبعد ذلك بثلاث سنوات، نشر **كيروك** استكشافاً باسم «جائز جيل البيت»، في أنثولوجيا «كتابات العالم الجديد» التي لغت بعض الأبطال إلى أسلوب نشرها الفخم التجريبي. ولكن جيل البيت، وجماعة البيت الأدبية لم تصبح ظاهرة قوية إلا بعد أن نشر **كيروك** روايته «على الطريق»، في عام ١٩٥٧، في أعقاب محاكمة الرقابة التي أبرمتها الأجهزة الإعلامية في سان فرانسيسكو لكتاب شعر جينسبرج «دواء وقصائد أخرى». وقد اتخذ **كيروك** ناطقاً باسم «جيل البيت»، وحوصر بطلبات لشرح الحركة.

وفي «مقدمة جيل البيت» التي كتبها لمجلة *Esquire* في مارس ١٩٥٨، أوضح **كيروك** أن للجماعة التي

الثاني والخمسين والثلاثين للقرن العشرين» الذين التقى بهم في جولته عبر البلد في العام السابق لزيارة صديق في دنفر يسمى نيل كاسادي، طلب هولز إلى **كيروك** أن يحاول تعريف هذا الموقف الجديد: التعرف القلق ونوع البعث، بمجلة أو مجلتين.

وكما يتذكر **هولز** للسانته، أجاب **كيروك** «إنه نوع من الاختلاس.. كنا جيل من المختلطين. إنك تترك «بنوع من المعرفة الباطنية، أنه لا جدوى من الإزدهاء على المستوى، مستوى «الجمهور» - إنه ضرب من «الوصب» - أعني أن نفوس في أنفسنا، لأننا نعرف جميعاً حقيقة أين نحن - والشيق بجميع الأشكال، جميع معتقدات العالم.. لذا اعتقد أنك يمكن أن تقول: أننا جيل من البيت وندت منه ضحكة تأمرية ضاحكة من كلماته ومن تعبيرات وجه **هولز** نفسه.

وقد نمل **هولز** لمناسبة هذه التسمية التي اعتقد أنها تتمتع بالجانبيه المدمرة لصورة يمكن أن تستوعب مضمونها، بالإضافة إلى سر صعوبة تعريفها. وأدرك في الوقت نفسه أن مصطلح «جيل البيت» كانت تسميته تعصم على التعميم الوثيق. لقد كانت «رؤية وأليست فكرة».

ولكن هذه التسمية لم تعتمد إلا بعد ذلك بشهر في ديسمبر ١٩٤٨ بعد صدور رواية باسم «Go»، **لهولز** بطلها **جاك كيروك** الذي أعاد الكاتب على لسانه عباراته عن الاختلاس وثورة الروح في تعريفه لجيل البيت. وقد استهوت فكرة «البيت» كاتباً شاباً هو **جيمس ميلستاین**، الذي نشر مراجعة للرواية بـ«صحيفة نيويورك تايمز». وبعد قراءته لرواية «Go»، طلب

ابتدعت الفكرة في الأصل لم تستمر طويلا، وكانت تتكلف فقط من بضعة أمتلاء في الأربعينيات، مثل جينسبرج، وكان، ويورون، وهاتك، وهولن، الذين تفرقوا بمانروا نيويورك قبل تلك السنوات. ولكن بعد الحرب الكورية، في بداية الخمسينيات، كما يقول كيروك، التقط جيل شباب ما بعد الحرب، الذي بزغ رابط الجيش ومتعبا، اللغات والأسلوب، وسرعان ما انتشر الأسلوب الجديد... أصبحت رؤية البوب ملكية عامة لعالم الثقافة الشعبية التجاري... أصبح تعاطى المخدرات رسميا «المهذبات وخلافها» وحتى طريقة ملابس الهيبين البيت، انتقلت إلى شباب موسيقى الروك أند رول الجديدة... ويرغم مواته، أعيد إحياء وتبرير جيل البيت.

وعندما بدأ مصطلح «جيل البيت» يستخدم كبطاقة تعريف للشباب الذين أسماهم كيروك «الهيبيستر أو البيستستر» في أواخر الخمسينيات، فقدت كلمة «beat» مرجعيتها المحددة أمام ثقافة هامشية وأصبحت مرادفا لأي شخص يعيش كيوهيمى أو يتصرف بتمرد أو يبدو أنه يدعو إلى ثورة في آداب السلوك. وكان لكل كاتب بطاقته المخضلة لتسميته التغير الثقافي. فاختار نورمان ميلر مصطلح «جيل البيت»، واستخدم جينسبرج إسم «الجماعات السرية» أو جماعات ما تحت الأرض، كما فضل كيروك «جيل البوب».

وفي ٢ أبريل، ١٩٥٨، بعد عدة أشهر منذ أطلق الروس تابعهم الصناعي «سبوتنيك» صاخ هيرب كين، الكاتب بصحيفة «سان فرانسيسكو كرونكل» كلمة «بيتنيك beatnik».

بات بالفشل جهود كيروك لإقناع رؤساء تحرير المجلات ومقدمي البرامج التلفزيونية بأن مفهومه لجيل البيت يتضمن بعدا روحيا، لكن قراء كتبه، التي حققت مبيعات واسعة، فهموه وفهموا إضافته إلى التغييرات الثقافية الجارية في أمريكا. وكانت المؤسسة الأدبية عدوانية، ولكن مجموعة الكتاب البيت الصغيرة في نيويورك وجدت أهم أنصارها قبل الفسحة التي أثرت حول «على الطريق» لـ«كيروك»، وعشاء، لـ«جينسبرج» ١٩٥٧، ببضع سنوات.

فقول أن يظهر البيت كمركبة أدبية تضم عددا كافيا من الكتاب الموهوبين الذين يتبادلون التعاطل ليقاسموا باعتبارهم مجموعة متميزة ذات نفوذ باق، فويت شوكتهم بإضافة حاسمة، لعدة كتاب شبان نشطين على الساحل الغربي في حركة الإحياء الشعري في مدينة سان فرانسيسكو.

وكان الساحل الغربي، بحلول ١٩٥٤، لديه مجتمع شعراء بديل راسخ، عندما وصل ألين جينسبرج إلى سان فرانسيسكو قائما من نيويورك. وقبل ذلك بعقد، نشرت منشورات دائرة جورج ليت ١٩٥٤، في بركلي، لشعراء الأفانغارد الأمريكيين ويليام كبرلوس ويليامز، وكينيث ركنسروث، وكينيث بانفون، وروبرت دانكان، وويليام إفريسون، وهنري ميلر، وأنايس دين، وفيليب لامانكا. وقد تكون مجتمع أدبي راديكالي خلا الحرب العالمية الثانية في معسكر رافضى الحرب باعتبارها موقفا أخلاقيا في والديوت، أوريجون، الذي أصدر مجلة مقاومة عسكرية متطرفة باسم «The Illiterati» تنص إلى «الإبداع والتجريب

والثورة لبناء مجتمع حر بلا حروب». وكان **انثريان** و**يلسون** و**كيرمت شينس** و**ويليام إيفرسون** من بين أولئك الذين اشرفوا على إدارة المطبعة الصغيرة الموجهة في المسكر تحت اسم **Untide Press**.

ويعد الحرب، عمل **يلسون** مع مجموعة مسرحية في الإيست باي وكان يطبع برامجهم ولصقاتهم الإعلانية. وأسس **شميتس** «ستور بريس» في سان فرانسيسكو ونشر **لماري فابيلي**، وهي شاعرة من **بيركلي**، وترجمات **كينيث وكسوث**. وأنشأ **إيفرسون** «إكونوكس بريس» في **بيركلي**، حيث تكونت مجموعة أدبية حول الشعراء **روبرت دانكان**، و**جاك سپايسر** و**روبين بليسمر**، مع روابط بـ**جوزفين مايلز**، وهي شاعرة وأستاذة للإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، في **بيركلي**.

وكان **دنكان**، الذي نشر مقاله «الشاذ جنسيا في المجتمع» في مجلة **Politics** سنة ١٩٤٤، واحدا من أوائل الشعراء في أمريكا الذين تحدثوا عن شذوذهم الجنسي بمسراحة، وقد عرف نفسه بأنه مغسول فيما اعتبره مجموعة مضطهدة سياسيا. ويقول **ويليام (إيفرسون)** أن **دنكان** كان لا يكل في قيامه بترتيب للقراءات الشعرية باعتبارها «منفذنا الخلاق الرئيسي إلى حد كبير في رجونها». وفي أواخر الأربعينيات، تمضمت النشاطات الأدبية لـ**إيفرسون**، و**دانكان**، و**سپايسر** وغيرهم عن مصطلح «عصر إحياء **بيركلي**».

وفي سان فرانسيسكو، كان الشاعر **الرايكالي كينيث وكسوث** محور حلقة أدبية أخرى كانت تجمع أسبوعيا في شقته، وفي بعض الأحيان تفيض على قاعة

مستاجرة. ويقول **وكسوث** أن اجتماعات هذه المجموعة كانت أضخم اجتماعات شقتها **سان فرانسيسكو** حتى ذلك الوقت لمجموعة **رايكالية** أو شبه **رايكالية**.

ويحلول ١٩٥٤، كان في سان فرانسيسكو جمهور شعر شره إلى حد أن الشاعر **ولدون كين** نظم **غرذيل** شعر يتكلم من قراءات وجاز واستكشاث ساخرة. وفي السنة نفسها، أسست **روث ويت** - **ديامانت** مركز الشعر بجامعة ولاية سان فرانسيسكو، بحيث كانت للقراءات التي يشترك فيها شعراء **زانرون** ومحليين تعد بصورة منتظمة. وفي الاستقبال الذي أقيم للشاعر **وه. أودن**، الذي افتتح قراءات مركز الشعر، التقى **جينسبيرج** بالشاعر الشاب **مايكل ماکلور**، الذي أتى إلى سان فرانسيسكو لامتداده بفن التصوير والأدب.

وقرأ **جينسبيرج** قصيدتي «دائرة» و«ذلك» وأدرك أن ومط الكتاب في سان فرانسيسكو، على عكس المؤسسة الأكاديمية المحافظة وشركات النشر التجارية الضخمة في مدينة **نيويورك**، كان يدعمه ويشجعه تقليد متصل للشعر التجريبي والسياسات **الرايكالية**، والمجلات والمطابع الصغيرة، بما في ذلك **جول** أكثر انتشارها وتسامحا للشذوذ الجنسي.

وقد شعر **جينسبيرج**، الذي انتقل إلى سان فرانسيسكو حاملا رسالة من شاعر **نيوجرسي** و**وليام كارلوس ويليامز** يقدمه فيها إلى **وكسوث**، شعر أنه في صمبة متعاطفة. وعن طريق **وكسوث** التقى بعدد من «الأنماط اللشيعة للاهتمام»، ومن بينها **دانكان** و**باتشن Patchen** وشاعر شاب في **بيركلي** يدعى **جساري سنایدر Sayder**، الذي كان يدرس اللغات

والفلسفة الأسبوية. كما التقى جينسبرج بـ **ميسنر أورلوفسكي** Orlovsky عن طريق فنان مسان فرانسيسكو روبرت **لافيني**، وبدأ يعيشان معا في شقة بشارع مونتيجويمري.

وفي صيف ١٩٥٥، قرر جينسبرج أن يدخل الاستقرار إلى حياته فالتحق ببرنامج اللغة الإنجليزية بقسم الدراسات العليا بجامعة كاليفورنيا في بيركلي. وفي يوليو ١٩٥٥ عُثر على «كابينه» في بيركلي والتحق بالفصل الدراسي الصيفي، برغم أنه كان يعرف أن أقسام اللغة الإنجليزية كان يسيطر عليها «الثقافة الجديدة». وكان يقوم على أسس كلاسيكية متأنقة تدّين بالإعجاب بلغة الماضي، ولكنها كانت أبعد ما تكون عن البيئة الفضلى لشاعر عقد العزم على خلق «رؤية جديدة» في الأدب.

وفي أوائل أغسطس، وكان لا يزال يقيم في شارع مونتيجويمري، بدأ جينسبرج يكتب قصيدة طويلة عن حياته، متأثراً في جانب منها بحديث ركسبوت وشعره. وكانت هذه القصيدة «عواء» التي أعطت جينسبرج الشهادة ليتخطى عن مشروعاته الخاصة بالدراسات العليا وأن يتخذ من الشعر مهنة تفرغ. وقبل أن يمضي وقت طويل على كتابة القصيدة، قرر أن ينظم قراءة شعرية يوم ٧ أكتوبر ١٩٥٥، في جاليري «سيكس»، وهو جاليري تعاوني في سان فرانسيسكو واشترك معه في القراءة شعراء الساحل الغربي الشبان الأربعة مايكل ماكولور، وجاري سنايدر، وفيليب ويلن، وفيليب لامانتا. ولم يرغب جاك كبرواك، الذي كان يزد جينسبرج في ذلك الوقت، أن يشترك مع الآخرين،

ولكن كينيث ركسبوت وافق على أن يكون مقدم الأسبوية.

وكانت قراءة الشعراء الستة في جاليري ٦، العامل المساعد الذي كشف على نحو درامي عما أسماه جينسبرج فيما بعد «الروابط الطبيعي لأساليب الفكر أو الأسلوب الأدبي أو المنظور الكوكبي»، بين كتاب الساحل الشرقي وشعراء الساحل الغربي.

ويقول مايكل ماكولور، في معرض وصف مشاعره في تلك الأسبوية الشعرية، سنة ١٩٥٥: كنا محاصرين بين الحرب الباردة وأول محنة أسبوية - الحرب الكورية، كنا نكره الحرب ولا إنسانية البرودة. وكان البلد يرحي بقوانين الطوارئ، حالة عسكرية غير معلنة زحفت من دبابات Daddy Warbucks (دولارات هرب دادي) وانتشرت على أديم الأرض، وباعتبارنا فنانون كنا مقموعين، وفي الواقع كان الشعب كله مقموعاً.

... كنا ندرك أننا شعراء وكان علينا أن نتكلم بصراحة. وكنا نشعر أن فن الشعر كان ميتاً أساساً - قتلته الحرب، والأكاديميات، والإعمال، والحرمان من الحب، واللامبالاة. وكنا ندرك أن في وسعنا أن نعيد به إلى الحياة. وكان في وسعنا أن نرى ما فعله **هاورد وويتسمان، وأرتو، ود. هـ. لورانس** في شعره ونثره الصريحين... أردنا أن نجعله شعراً جديداً، وأردنا أن نخترعه ونخترع عملتيه ونحن نتعامل معه، لقد أردنا صوتاً وأردنا رؤية.

وقد حملت قصيدة جينسبرج «عواء» «الصوت» والرؤية اللازمين يوم ٧ أكتوبر ١٩٥٥، بهذه الكلمات الاستهلاكية التي أصبحت شبيهة اليوم رأيت خيرة

عقول جيلي وقد دمروا للجنون، عرايا هستيريين
يتضورون جوعاً، يجرّون أنفسهم عبر شوارع الزئبق في
الفرج بحثاً عن حقة غضبي....»

لقد حيا جمهور المستمعين الذي بلغ ١٥٠ شخصاً،
جينسبرج بعد انتهاء قراءته للقصيد. ويقول مأكور
متذكراً تلك الليلة: «أدرك الجميع، كلصق ما يكون
الإدراك أن حاجزاً قد كُسر، وأن صوتاً وجسداً إنسانيين
قد ألقيا على حائط أمريكا الضشن وجبردها وبحريتها
واكاديمياتها ومؤسساتها الداعمة ونظم ملكيتها وقواعد
دمم قوتها؟!»

وقد أرسل الشاعر لورانس فيرلينجيتي *Perlin-ghetti*،
الذي كان ضمن جمهور المستمعين في جاليري
٦ في تلك الليلة برقية، إلى جينسبرج عرض عليه فيها
أن ينشر قصيدة «عواء» في كتاب ضمن «سلسلة شعراء
الجيب» التي كانت قد بدأت دار النشر التي لايزال
يملكها سيثي لايتس *City Lights* في إصدارها.

وفي مايو ١٩٥٧، بعد بضعة أشهر من إصدارها،
ضامر ضباط جمارك سان فرانسيسكو كتاب «عواء»
وقصائد أخرى، الكتاب الرابع في السلسلة، ووجهت
إلى فيرلينجيتي، وشينجوشى، المؤلف الذي كان
يعمل بمكتبة سيثي لايتس، تهمة نشر كتاب إباحي ويبيع،
ودافع فيرلينجيتي بقوة عن «عواء»، بقوله «ليس
الشاعر ولكن ما يلاحظه هو الذي بدأ إباحياً».

إن نفايات «عواء» الإباحية الكبرى هي نفايات العالم
المسيكن الجائس الملقود بين قبائل الذرة والقوميات
الجنونة....»

وقد كانت محاكمة «عواء» في سان فرانسيسكو حدثاً
واسع النيرج، جذب انتباهاً قومياً - إلى جينسبرج
وفيرلينجيتي وأدى إلى بيع آلاف النسخ من الكتاب
الصغير الأبيض والأسود على امتداد الولايات المتحدة.
وعندما حكم القاضي كالايون هورن بخلو الكتاب من
الإباحية، ارتفعت مبيعاته إلى عشرات الآلاف. وانضم
شعراء وكتاب «البيت»، الذين مثلهم جينسبرج، إلى
شعراء سان فرانسيسكو، كما مثلهم فيرلينجيتي،
وأصبحت الحركة الأدبية لجيل البيت على أمة
الاستعداد للانطلاق إلى مدار الأفلاك.

وقد تركّز الاندماج في ذهن الجمهور بنشر رواية
كيروك الأوتوبوجرافية «صعاليك دارماء» (١٩٥٨)،
الذي وصف فيها مفاخرته في «تسوك توصيلات على
الطرق السريعة» بالساحل الغربي، أو ما يعرف «بالهيتش
هايك»، بما في ذلك أمسية جاليري ٦ الشعرية، وأضفى
طابعاً رومانسياً على أفكار شاعر الساحل الغربي
جاري سنابير، الشخصية الرئيسية في الرواية. وقد
أصبح تصوير كيروك لثيم سنابير وأسلوب حياته
مشروع الثقافة اليبية بعد ذلك بمقد.

وقد جعل كيروك سنابير (أُقْب في الرواية جافى
رايدر) يتنّب بزمان مستقبلي تُثور فيه رؤى الشعراء
أمريكا.

وخلال حديثه مع كيروك (راي سميث في الرواية)،
خارج الكابينة التي عاش فيها جينسبرج خلال خريف
١٩٥٥، يبيّر كلى، يقول جافى.

«لقد كنت أقرأ ويتمان، هل تعرف ماذا يقول،
لاتبتشوا أيها المبيد، روعوا الطفلة الأجانب، وهو ينمى

الرابطة بين الكتابة بنشر الشعر والقصص لشعراء سان فرانسيسكو وشعراء وكتاب «البيت». وفي ١٩٥٩، بدأت تصدر كتب تملأ تأثير الجماعة الأدبية الجديدة على الثقافة الأمريكية. وكان بعض النقاد متعاطفين، مثل لورانس ليبنتون، «البرابرة المقدسون». وقد جمع ليبنتون كتاب الساحل الشرقي والساحل الغربي في رابطة واحدة وأطلق عليهم «البرابرة المقدسون - مقدسون في بحثهم عن الذات، برابرة في رفضهم الكلي لما يسمى معايير النجاح المتحضرة، المبادئ الأخلاقية والعصب». وكان بعض الكتاب الآخرين أشد تفاعلاً في تقديم، مثل ويليام ف. براون في كتابه Beat Beat Beat (١٩٥٩)، مجموعة نكبة من الأعمال الكارترنية الطويلة عن الحياة والحب بين البييتيكين.

وقد مثلت دوائر المعارف، مثل حواية (ندى أميركانا) لسنة ١٩٥٨ الفكر المحافظ السائد في الولايات المتحدة. وفي العرض للخاص لاهم أحداث العام الأدبية، وبُعث أميركانا كيروك لاتخاذ المسلك الخاص:

«احتفل جاك كيروك في ١٩٥٧ بهيل «البيت» بأمریکا ما بعد الحرب، المائل من حيث الجوهر لأبطال مدرسة الأدب الإنجليزي المعاصرة مموض - للطبخ، في روايته «على الطريق». وهذا الكتاب، وهو تقرير عن تطبيقات نصف - مثقلة لمجموعة من الفاسدين الواهن - بذواتهم، بمعنى السفر بسرعات عالية بين نيويورك وسان فرانسيسكو، والذي انغمسوا في موسيقى الجاز والمخدرات وحدود الجنس والأطب «الثلاثة» لقي اهتماماً مبالغاً فيه لأهميته كعمل روائي. لقد كانت رواية كيروك الأولى (البلدة والمدينة) ١٩٥٠ دراسة حساسة لنمو

ان هذا هو موقف الشاعر للمحصى، مغنى لوتة عقيدة الزن Zen» أسسالك الصعراء القديمة، إن كل هذا الشيء هو عالم زاخر بالجواكين جاملى للخلعة، صنعاليك «براماء» الذين يرفضون ان يشاركوا في المطالبة العامة بأن يستهلكوا الإنتاج، ومن ثم ينبغي أن يعملوا من أجل امتياز استهلاك كل ذلك الغذاء الذى لم يريدوه حقيقةً بأي حال، مثل الثلاثجات وأجهزة التلفزيون والسيارات، على الأقل السيارات المترفة الجديدة، وأنواع معينة من زيوت الشعر ومعشقات العرق والمظلات العامة التي تشاهدها في النهاية بعد أسبوع في الزيلة بأي حال، إنهم جميعاً سجناء نظام عمل وإنتاج واستهلاك وعمل وإنتاج واستهلاك، إننى أرى رؤية ثورية مثلة عظيمة، آلاف أو حتى ملايين من الشباب الأمريكى يجربون الأفاق بمضلات، يصعدون الجبال ليصلوا، ويضعون الأطفال ويضعون الشيوخ، ويهللون الفتيات الصغيرات سعيدات والفتيات الكبيرات أكثر سعادة، إنهم جميعاً «مجانين الزن Zen» الذين يتجولون وهم يكتبون الشعر الذى يخطر بعقولهم بلا سبب وهم كذلك يواصلون تقديم رؤى حرية أبدية للجميع، وجميع المخلوقات التي على قيد الحياة، من خلال ما يتحلون به من شفقة وكذلك من خلال أفعال غير متوقعة غريبة، هذا هو ما يعينى فيكما، يا جولديوك وسميث (جيسبرج وكيروك)، أنتما الاثنين القادمين من الساحل الشرقي الذى كنت أظنه ميتاً.

لقد جلبتاً حقيقة ربحاً منعشة إلى هذا المكان...»
وفي أواخر الخمسينيات قامت للجلات الأدبية مثل Chicago Review و Evergreen Review بتوثيق

نضوج شباب، لكن عمله الجديد، الذي يصف مجموعة هامشية صغيرة إلى أبعد الحدود من اليوهيميين الذين يتخلون مواقف خاصة، قد وصفها هيريت جولد في مجلة The Nation (١٦ نوفمبر)، كالفق ما يكون الوصف، بقوله إنها «تقريع مطول مصمم».

وتقول أن تضاربتن، صاحبة الكتاب المرجعي الهام «قارىء البيت - المتنقل»، والذي اعتمدت عليه في هذا السرد التاريخي، إن قصص الكتاب البيت وأشعارهم من أمثال كيرواك، وبييسبرج، وفيرلنجيتي، وسنايدر، وماكلور، ربما قد أثارت استياء أعداد من الأمريكيين تزيد على عدد القراء الذين تزيد أعدادهم على ثلاثين عاما، ممن يوافقون على هجومها على مؤسسات موقرة مثل الرأسمالية والاستهلاكية والمجمع العسكري - الصناعي والعنصرية والدمار الإيكولوجي. بل إن الشاعر الأكبر سنا، ويليام كارلوس ويليامز نفسه، الذي كتب تقريبا متعاطفا لكتاب «عواء»، كان لديه تحفظاته حول شعر البيت. وفي يوم ٢٨ مارس، ١٩٥٨ كتب ويليامز إلى الشاعر جوزيف رينارد يقول «هل تعرف أي أحد من عصابة سان فرانسيسكو الذين يهتفون الشبهة لاسمائهم في الصحف في هذه الأيام؟ إن قصائدك ليست وليدة زخمهم - وهو في الحقيقة زخم أجيء، يرغم أتي ينبغي أن أعلق من رقتي إذا عرفته».

ومثل عمل الكتاب الراديكاليين في الثلاثينيات (ولكن بدون برنامجهم السياسي المحدد)، كان أدب البيت أدبا بديلا لكتاب كانوا كاسحين في تنفيذهم بقديم ولبهم للكامنة، الاجتماعية والجنسية والسياسية والجنسية. فقد هاجم الشعراء الحداثيون الأسبقون مثل إزرا پاولوند أو

كتاب الجيل الضائع مثل إرنست هيمنجواي، هاجموا النظام من مآلن حياتهم في الخارج بوصفهم مغتربين، لكن كتاب جيل البيت احتجوا على تجاوزات بلدهم من الخطوط الأساسية، وقد دعوا إلى تغييرات شخصية واجتماعية جعلت منهم أبغالا في أعين بعض القراء وهراطقة بالنسبة لآخرين.

وقد أدرك الروائي ويليام بورديز التهديد الذي مله جيل البيت القيم الأمريكية الراقصة.

ما إن بدأت حركة البيت حتى كان لها زخمها الخاص وتأثيرها على نطاق العالم. في الواقع، رأى المحافظون الأتكياء في أمريكا أن هذه الحركة تمثل تهديدا لوضعهم قبل أن يدرك الكتاب البيت أنفسهم ذلك بكثير. تهديد أخطر بكثير: (نقل الاتهام بالشيوعية).

وقد جاءت حركة البيت الأدبية في الوقت الصحيح تماما وقالت شيئا كانت ملايين الناس من جميع الجنسيات في شتى أنحاء العالم تنتظر سماعه. ولا يستطيع المرء أن يقول لأي أحد شيئا لا يعرفه بالفعل. إن الاغتراب والضمور وعدم الرضا كانت هناك بالفعل تنتظر عندما أشار كيرواك إلى الطريق.

إنني أعتقد أن الفنانين هم مهتسوس التغيير، وليس المشرعون السياسيون الذين ينفذون التغيير بعد أن يصبح حقيقة فالذين يمارسون نفوذًا عميقًا على أسلوب الحياة طريقة الإدراك الحسي ومداه ووجهته، والفن يبنينا بما نعرف ولا نعرف أننا نعرفه. والمؤكد أن «على الطريق» قد أدت هذه الوظيفة في ١٩٥٧ إلى حد غير عادي. ولا شك في أننا نعيش في أمريكا أكثر حرية نتيجة لحركة البيت الأدبية، التي هي جزء هام من الصورة

الأكبر للتغير الثقافي والسياسي في هذا البلد خلال الأربعين سنة الأخيرة، عندما كان لا يمكن ظهور كلمة نائية في الصفحة المطبوعة، وكانت حقوق الأقلية مثار سخريه.

وبرغم الحملات التي أثارها الكتاب المحافظون ضد حركة البيت الأدبية التي اجتاحت الوسط الأدبي للشعبي والأكاديمي كإحصار، أممت عددا من رؤساء التحرير والأكاديميين والناشرين، الذين كانوا يتمالكون معها بجديّة. يكفي اخمسان يقاها في طبعات جعلتها مقاحة لدائرة واسعة من القراء.

وفي بداية الستينيات، كان كتاب جيل البيت قد رسخت أقدامهم باعتبارهم جماعة أدبية ينشر عدة أنطولوجيات وسلسلة من الكتب لمؤلفين فريدين خلال نصف عقد تقريبا، ومن بينها «عواء» ١٩٥٦ء وقاديش - ١٩٦١ء لجينسبرج، وعلى الطريق - ١٩٥٧ء وهصماليك لراما - ١٩٥٨ء ونيكتور ساكس - ١٩٥٩ء وهبلوز مكسيكو سيتي - ١٩٥٩ء وكتاب الأحلام - ١٩٦١ء لجاك كيروك، وغيرها من أعمال لورانس فيرلينجتى، وجريجورى كورسو، ومايكل ماكلير، وويليام بوروز، وهارى سنابير، والشاعر الأثريانى الأمريكى لوردا جونز (الآن... أميرى بركة) «مذكرة انتحار في ٢١ مجلدا» (١٩٦١).

وفي نهاية الستينيات أدخل قاموس راندوم هارس المصطلح «جيل البيت» مقتبسا تعريف جاك كيروك له بأنه أعضاء الجيل الذى نضج بعد الحرب العالمية الثانية الذين، كنتيجة مفترضة لانتشاع الهمم الناشئ عن الحرب الباردة، تبوأوا انسلخا صوفيا للتخفيف من التوترات الاجتماعية والجنسية.

وفي الوقت الذى دخل فيه المصطلح القاموس، كان قد أصبح تقريبا شيئا عفى عليه الزمن. وكان مصطلح «الهيبي» قد حل محل «البيتيك» باعتباره تعريف لمعنى الثقافة الأمريكية البديلة.

وفي عدد فبراير لمرشد للقراء إلى أدب النوريات، وريت إشارة تحت مصطلح «بيتنيكس»، بعد قائمة بثلاثة مقالات فقط تضمنت مراجعة لجموعة مقالات هولز الرثائية عن جيل البيت باسم فلم يعد هناك شيء يمكن إعلانه. في ١٩٦٨، سول ٥٢ مقالا تحت كلمة «هيبيون» في مرشد للقراء، وظهرت في السنة التالية أكثر من مائة مقال.

وتقول أن تشارترن أن كتاب «جيل البيت»، مثل كتاب «الجيل الضائع» في العشرينيات، ارتبطوا بإطار زمني معين. ولم يشعر معظم المشاركين في الحركة الأدبية بأسف لرؤية اختفاء «البيت» و«البيتنيكس». وقد أدرك الشاعر جريجورى كورسو أن هذه الكلمات كانت تعنى «جيل الخارجين على القانون». ومع مضي السنين تطورت حرف بعض الكتاب متجاوزة انتماءهم المبكر بالجماعة. وعندما منح ألين جينسبرج جائزة الكتاب القومى للشعر سنة ١٩٧٤ عن كتابه «سقوط أمريكا»، أكد خطاب قبوله الجائزة أهمية الاعتراف بما «أسماء سيادة العقل الفردى في أمريكا ما بعد فيثنام». وقال فلم يعد هناك أى أمل لخلاص أمريكا الذى أعلنه جاك كيروك وأخرون بصيغتنا من البيت، واعين وصاوين، فائمين ومنشدين قاديش للامة منذ عقد مضى، مرفوضين ومع ذلك نبوح من القلب. وكل ما ينبغى أن نعمله من الآن هو قضاء وعينا الهائى الفارغ الفسيع. أه! أه! أه!

وعندما حصل الشاعر جارى سنايدر على جائزة بوليتزر عن مجموعته الشعرية «جزيرة السلاحف» المصادرة في ١٩٧٤، قال إنه يأمل أن تتخلص حافظات أغلفة كتبه أخيراً من بطاقة «شاعر بيت» وأن يوصف بعبارة «شاعر حاصل على جائزة بوليتزر» الأكثر تشريفاً. وقد اعتقد سنايدر أن المصطلح «بيت» يفضل أن يستخدم تعريفاً لمجموعة صغيرة من الكتاب - وهي المجموعة اللصيقة مباشرة بالكين جينسبرج وكيروك بالإضافة إلى جريجوري كورسور ويضعة آخرين، ويضيف «الكثيرون منا ننتمي معا إلى فئة عصر إحياء سان فرانسيسكو. وكلا الفئتين، فيما يتراعى لى، يصدها إطار زمني معين. قد يبدأ من هوالى بداية الخمسينيات حتى منتصف الستينيات عندما استبدل

الجاز بالروك أند رول، والماريوانا بالقمارى إل إس دى، وقفز جيل جديد من الشباب بأكمله إلى المركبة وتغير اسم «البيتنيك» إلى «الهيبي» ولا يزال فى التوسع أن تعرف كلمة «بيت» بأنها حالة ذهنية خاصة... وقد كت فى هذه الحالة عهدا طويلا، وحتى الحالة الذهنية تنتمى إلى هذه النافذة التاريخية.

ويانتهاء دورة «البيت»، ووعد أن خلع أبطالها، من الذين ما زاولا على قيد الحياة، البطاقة التى خلعت عليهم الشهرة، ما الذى يبقى منهم للتاريخ؟

إن أعمالهم وحدها هى التى ستبقى ما بقيت للعالم الشعرية والقيم الجمالية والفكرية التى فجرتها نابضة، ولئى فى إطار زمن معين.





البحر

- ١ -

في شهر سبتمبر
اعترف البحر أمامي أنه يحبك
وأنه صار وحيداً في خريف العمر
وأنه لا يجد الخبز ولا الحنان
وان من جبهته تبخرت رائحة السوسن والريحان
وأنه قد صار يابسا

- ٢ -

حطام مركب صغير
يقلّب الدُّبُّ به إلى شحى الرمال
فتراجع السنون،
ويَفْضُ غُرَّتُهُ السَّوَال

- ٣ - اللانهاية تعني اثنتين:

أنتِ
وهذا البحرُ

- ٤ - اغفرُ للبحرِ
كلَّ خطاياكِ
لكني لا اغفرُ للبحرِ
كلَّ خطايايَ

- ٥ - سَفَرُ النورِ فوق البحرِ يوحي
لدم الشاعرِ أن المعجزةَ
هي أن نعرفَ للحلم مكانين معا
وزمانين هما
فإذا ما سارت الروحُ أمام الجسدِ
واستحمت في المدي والزبدِ
أمنت أن الحقيقةَ
توأمُ الحلمِ
وأن الله، والغاية، والناسَ،
وتلك الحيوانات التي تمرحُ في الأرضِ،

وما فات وما يأتي
مرايا للحقيقة

- ٦ -
طائرُ النورسِ جوابُ سماءٍ
وملأحُ بحارٍ ومُننٌ
طائرُ النورسِ صملوكٌ قديمٌ
يقمشي في الزمنِ
حزنه من خامَةِ أخرى
وأفراحُ رؤاهُ
غيمةٌ تهطلُ في جنةٍ عدنٌ

- ٧ -
حملتُ همَّ جسدي سنينا
وعندما خرجتُ يوماً رأيتُ البحرَ
حلمتُ لو أصبحتُ فيه عُشبةً
أو قوقعةً
فرزفرف اليمامُ
فوق جبينِي ثم ولى فرحاً حزينا
كانه يقولُ للأيامِ:
قد مات طفلُ الزويعه
وولدَ الطفلُ الذي يحملُ صوتَ البحرِ

- ٨ - ما الفرق بين البحرِ والمرأة؟

البحرُ مُشطُها

لكنها خائِمةُ

- ٩ -

الماءُ من أمامي

والماءُ من ورائي

والماءُ عن يميني

والماءُ عن شمالي

فكيف لا أبالئ؟

- ١٠ -

الصيادون كثيرونُ

وأنا وحدي أمشي كالصَجَرِ المسنونِ

- ١١ -

أين حنانُ الأصدافِ؟

هل هو شمسٌ حَبَّأها اللؤلؤُ

أم نجمٌ أخطأه العرافُ؟

بطول التاسع من هذا الشهر، تكون قد مضت ستون عاماً على رحيل دأبي القاسم الشابيء ١٩٠٦ - ١٩٢٤، صاحب المفظة الخاصة في التليار الرومانسي للشعر العربي الحديث، والذي اختلطه الموت بعد صراع مرير مع المرض، وهو بعد في عقده الثالث.

رسالة تونس

حمادى الزنكرى^(١)

في ذكرى مرور ستين عاماً على وفاة أبى القاسم الشابي العالم ونظامه فى قصيدة «قلب الشاعر»

الذى وصلنا. وهى قصيدة يعسط فيها قائلها مكانة الطبيعة فى ذاته باستجماع كائناتها وعناصرها فى قلبه وبالكشف عن تأثيراتها وتجددنا فى نفسه، فماذا عساه يعنى بهذا التشكيل الشعرى؟ لعل قراءتها الفاحصة واستجلاء صورها التعبيرية يكتفان من الإمساك بمطلبنا ولطهما يمكنان كذلك من تبين رؤية هذا الشاعر إلى العالم من حوله.

وردت القصيدة بعنوان «قلب الشاعر» فى أربعة عشر بيتاً من البصر الوافر، وأتت على تسعين متوازيين كان أولهما جملة وحيدة



وإن قصيدة «قلب الشاعر» لأبى القاسم الشابي أن هذا الشعر

فصل القول فى الشعر مطلب عسير بسبب تعدد الأقسام والاختلافات فى التأويل، وهو فى بعض أنواع الشعر أعسر. فمعه ما تقرأ فتستجاب مع لفظة السهل ونغمه المتناسق انسحاب للماء على منبسطة الوادى وتنتهى من القراءة وقد ملائك المتعة وإن تعود باهتاً عن ظلها تغمض عليك هذه القصيدة بقدر ما كانت شغافة، لأنك ستلقى وراء كل لفظة سرا وخلف كل تعبير صورة وتفتح نفسك إذ ذاك على عوالم جديدة أبدعها الشاعر بوسامة اللغة، واكتشفتها أنت بالتأمل وإعمال النظر.

* كاتب هذه السطور (الدكتور حمادى الزنكرى) يحمل امتيازاً بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالفيروان - تونس .

عدّ فيها الشاعر كائنات الطبيعة التي حلت بقلبه، أما القسم الثاني فإثبات ملح لحركة هذه الكائنات وانفصالها، واتي هذا الإثبات في جمل متكررة على نسق متشابه.

تكوّن القسم الأول. وهو كما أسلفت جملة وحيدة. من مبتدأ سوف يتوزع على الأبيات الستة الأولى، ويخبر يحتويه البيت السابع، وأتى المبتدأ جامعا بين الإبهام والوضوح، فلئن كان الأصل في هذا المبتدأ التعريف، فالتعريف في هذا المبتدأ يغاير بالتباس بعيد الغور «ليس كل ما هب وما دب وما نام أو حام على هذا الوجود» هو الخليفة أجمعها؟ ليس هذا الكلام إبهاما متواصلاً توحي به كلمة «كل» الدالة على التعميم والأسماء الموصولة بعدها والأفعال المشتركة التي تدعى تفسير هذه الأسماء وكذلك كلمة الوجود في نهاية البيت؟

هذا الإبهام الغالب يستدعي. لا شك. الحيرة فالشاعر يبايننا بإحاطة منه بالوجود في كائناته، يكتنّزها ويخضعها لإحصاء سهل وسريع. فالوجود ترحد أو صار كلا. والشاعر أخضعه إلى نوع من

التشابه الذي يشمل الحياة الثرية: اللغامي صار محدودا والمتعدد صار واحدا. وهذا التوحيد يظهر كذلك في الكلمات، في بنائها الصوتي والصرفي. فالحصول من كلمة إلى أخرى لا يكاد يتبين ولا تتفارق حركة الكائنات إلا يصرف واحد يستبد له الشاعر من فعل إلى آخر (هب - دب/ نام - حام) وهذه الأفعال نفسها متشابهة في صيغها وعدد حروفها ونغمها الداخلي ووظيفتها الموسيقية داخل البيت: السنا إزاء أفعال أو حركات تبتغي الإحالة إلى وجود واحد؟ بل إنها كذلك. فالأبيات الخمسة المتوالية، وهي تفسير وتفصيل لهذا الإبهام السابق، أتت استعراضا للكائنات الموصوفة حركاتها في مطلع القصيدة أي كائنات «هذا الوجود»، هذا الوجود الذي يشير إليه الشابي إشارة من يرى الشيء إلى الأعمى عنه، أو إشارة من استوعب الحقيقة من تجاوزته الحقيقة، واتسم هذا الاستعراض بسمات مختلفة. فقد كان تعديدا متنوع المآتى، بل شاملا لأصناف الوجودات حيها وجمادها محسوسها ومجردها. فماذا يعنى بهذا التعديد الشبيه بالإحصاء

الساذج؟ لا شك في أن الشابي قابر على الاسترسال فيه بما تسمح به للغة وملكوها، وببوانه. (أغاني الحياة) مجال متسع يشهد على هذه القدرة، لكن هذا التعديد الذي نقرؤه في القسم الأول من القصيدة أتى في حيز مخصص وعلى شكل يكاد يكون مدروسا، ذلك أن الشابي استجمع ضمته موجودات الطبيعة استجماعا متصفا بالسرعة الفائقة، وكل الكلمات التي انتظمتها الأبيات الوسطى من المقطع، أي الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس، كانت تسميات متلاحقة ولاهثة، ولعل القلطن اللذين ختما البيتين الثاني والخامس: (تמיד - تجود)، هدفا إلى التخفيف من حدة هذا التلاحق.

ويتحول الشاعر إلى المقطع الثاني من القصيدة، ويستقبله بتبنيه منه لنا إلى مكان ما (ها هنا) يستوقفنا في كل بداية بيت أو خلال قراءة الأبيات.

يجمع الشابي معاني القسوة في نغله فجائية (عصف. أهوال. الدجى) فتلتقى الكلمات لتخلف الوحشة الباطنية في القارئ، وواضح أن هذه الوحشة لا تعود إلى

المعنى المستفاد من نظم الجملة،
بقدر ما تكمن في أجناس الألفاظ أو.
على أقصى تقدير - في العالَم
الأسطوري الذي يصدنه جرس
الألفاظ وهو عَالَم الأضرال التي
يستمضوها الظلام.

إن انتقال الشبابي سيتواصل
على هذا النسق بلا هوادة خلال كل
القطع، ويسترفقنا في كل مرة شكل
مخالف من حركات الوجود. ولعل
متابعتنا له تسمح بالإسك بعض
مقاصده، إنه يكشف أن في قلبه
عراصف أهوال الوجود وخفقان
أحلام الوجود ومثاق أصداء الفناء
عزف الحان الخلود. وهو يبدي في
هذا القلب الأماني والأسى والهوى
ماشية في مركب فحم التشديد. ولا
ينتهي الفجر داخل قلبه ولا يبيد
الليل. إن الطبيعة تجاوزت نفسها
في هذا القلب الرحب المحيقي، لكن
أنى لها أن تتجاوزها هل لقد أحس
بأفعال الظلمات فأسسك بها لديه
مثل الرمال في قبضته» ولكنه بدل
أن يذروها للريح هروبا منها؛
استضافها في قلبه استنساها بها،
وكذلك فعل مع الوجود. يرى الناس
في الوجود جمالا ويستطيعون فيها
عطر الرائحة، ولكن الشبابي

يستكشف فيها أحلاما خائفة. مرة
أخرى تصنع الكلمات عالما الخاص
الغني عن منطق المعاني المعروفة بين
الناس، ويلتجع الإيهام مجالا وأسما
لكل قارئ، على حدة ليثرى الصورة
بجمال جديد، أما أنا فأتقرأ في هذا
الخفقان لأحلام الوجود شيئا من
أحلام المذاري، لا تسكن على حال،
ولنما يحن لهن في كل أن صوى
جديد. ويقدّر ما كانت في هذا القلب
أهوال للجي تعصف، كانت أحلام
الوجود تضيق. وهذا يعني أن قسرة
هذا القلب على الاستيهاب لا تبدو
لمسبب من رماية وعمق فيه ولكن
من قسوته على إخضاع للتناقضات
إلى نوع من التطاق الناتج عن
تجاوزها وعدم التناوب بينها (الأهوال
- الأهمال/ الدجي - الوجود /
تعصف - تفتق).

وهذا الإخضاع يتواصل في
البيت للوالى (هتاف أصداء الفناء
- عزف الحان الخلود) فلكتنا
بالشبابي مقابوا الفناء بالخلود،
ومستعصا عن الأصداء الشاجية
بالأحلام السارة، ومكتشفيا في
الهتافات المضطربة عزفا متناسقا
علويا. والصور القائمة في صدر
البيت بقتامة الفناء والضوء من

الصدى. (ومن معاني الصدى هامة
التي أو عظمه أو جثته) تتحول في
المعجز إلى فرحة عارمة بموسيقى
خفية يحس بها الشاعر كاملة وراء
مظاهر الفناء. إن الوجود عنده
متجدد دوما. ليس وراء كل هتاف
عزف، وفي كل صدى لهن، ومع كل
فناء خلود؛ بل في ! ولا فرق إذ ذاك بين
العواطف المتباينة التي تعصف
بالإنسان، وهامى الأماني والهوى
تعاظمي الأسى جنبا إلى جنب في
مركب فحم التشديد ولعل أسمى ما
يستوقفنا في هذه الصورة أسلوب
التجسيم للعواطف الإنسانية، ويعبر
به الشاعر عن مرتبتها في نفسه من
جانب، وعن التناسق بينها من جانب
ثان، ثم ماذا يعنى بالمركب الفخم
التشديد؟ لا شك أن روعة العواطف
ومسوها تعالينا في قلبه فحاطهما
بالإحلال والتفليل، ولا عجب أن يرفع
للشبابي العواطف هذه الرقعة وهو
من هو ولا عجب كذلك أن يكون
البيت نفسه شبيها بمركب متناسق
الانقسام يقوسه الهوى والأسى رغم
التناقض بينهما، وتحف بهما من
اليمين والشمال الأماني والأناشيد،
ولهذا التناسق أثر نفى يبرر بقراءة
تؤكد على كتمتي الهوى والأسى.

والنوى والناس

ما هنا معنى الاناسى فى موكب قدم للفيد

ويراى الشايبى تشكيل عواطفه
تشكيلا فنيسيا طريقا فى البيت
التالى، وإن كان ذلك على صعيد
آخر مغالف، وهامل لدلالات
جديدة..

ها هنا	الخير	الذى	لا ينتهى
ها هنا	الليل	الذى	ليس يبدى

إن الوجود رُسغ فى ذات ...
الشاعر أخيرا، فهو لم يبق مجرد
ظاهرة نتمسورها وحاول الشاعر
أن يقتننا بها متوسلا بالأساليب
التخييلية (كما ينتهى فلاسفة
الشعر) إنما صار حقيقة ثابتة:
الفجر تجاوز تناهيه ولليل غالب
النهار وصار كلاما مطبعا
بليوس الجديد الذى أنتسجه
الشاعر، فكان لهما درعا دون الفناء
وتبقى الصورة ليصير الليل عالم
الظلمات والأصوات رمزا للانفتاح
على الخلود، ولعل استعمال التركيب
بين القلعين (ليس يبدى) يقوى من
صفة التواصل لليل، بما لنطق

القلعين مجتمعين من اتصاف بالبطه
والترقب والهمس.

ويصل بنا الشاعر فى آخر
المطاف إلى حقيقته الداخلية التى
طالما أجهت فيثبت أن فى قلبه ألف
خضم ثائر خالده الثورة مجهول
الصود، لقد أعيا الشاعر العد
والإحصاء والتنوع والصم وما
الجدوى من كل ذلك ما دام كل شيء
يعبر عن حقيقة يمكن التوصل إليها
برمز واحد: (الخضم) هذا الخضم
يذكرنا بلقطة (كل) التى استعملها
فى المقطع الأول، وإن كان يزيد
عليها بالتاكيد على الكثرة
وبالتخصيص للحركة العنيفة . ولعل
هذه الزيادة اعكاسا لصعاب
الانفعال لدى الشاعر، فكائنات
الوجود لم تعد تستوعب فى القلب
مفردة (المقطع الأول) ولا فى شكل
حركات مخلفة (البيات الأولى من
المقطع الثانى)، وإنما امتزجت فى
شيء متوحد يجاوز العد ويستعنى
بالكثرة، وصار هذا الشيء صورة
جديدة طالما ارتقبناها بمقايمة
القصيدة، وهى صورة (الخضم)،
(والخضم لغة هو صفة لكل شيء
كثير، وسمى به البحر لكثرة مائه
واستدانه) التى تؤكد توق أبى
القاسم الشايبى إلى رؤية العالم من
حوله بمقاييس جديدة هى مقاييس

الثورة أو الخضوع والفناء أو الخلود
والمحدود واللا محدود، ولا يتربد
الشايبى فى وضع أحكامه، فالوجود
فى قلبه ثائر ثورة لا تنتهى فى
الزمان (خالده الثورة) وواسع على
مدى لا ينتهى فى المكان (مجهول
الحدود) وإن هذا الوجود بصفتيه
هاتين يعبر عن موقف الشاعر من
الناس والآخرين، فهو يريد أن يرى
الدنيا لا كما يرون، ويستعرضها
أمامهم بإحساس روى جديدين
طالما أرحى بهما فى سابق كلامه
(براكين - رعود - اعاصير....)

وتنتهى القصيدة فى البيت
الأخير بالتأكيد على الخلود، والخلود
الذى يخطى به هو أن يتجدد فى
ذاته تجددا لا تتتابع فيه المركات،
وإنما تستعيد نفسها على الدوام.
وهذا الخلود هو زمن شعرى نطمئن
إليه إذ نرى صور الحياة أو المادة
التي تعمل نسخ الحياة متوالدة فى
كل حين. إن هذا الوجود وكائناته
كلها خالدة رغم الفناء الذى
يلانها، ولعل كلمة «الدنيا» التى
استعملها فى هذا البيت بحدق تعبر
فى ذاتها - عن ثورة الشايبى بما
توحى به من فناء، وهل الدنيا إلا دار
فناء، ولكن الشايبى يفر من الحقيقة
القاسية التى تحيط به، ويستبدل

الذي هو فنان بالذئ هو أبقي، ولا عجب فلتد جلنا داخل قلب الشاعر.

كان هذا القلب إذن رجبا عميقا استوعب الطبيعة على ما فيها من شساعة وتناقض، فماداً يعني بهذه الرغبة الجامحة في الاحتواء؟ وهل تفيدنا القراءة التي عرضنا، بإجابة على هذا السؤال؟ إن الشاعر اختار عناصراً دون أخرى من الطبيعة أحلها قلبه، وهي تعبر عن الجمال والانتعاش والثروة والتجدد، فهي إذن عنده مجموعة من الرموز لعالم البواطن الإنسانية وتثبت بها بين الإنسان والعناصر صلة وثيقة كصلة الرحم لا تنفصم فما كان يهب ويدب ويهيم ويحوم هو جزء من كل ذات وصور للقيم الخلقة في كل نفس، ولعل عظمة الإنسان عند الشابي - هو إنه استطاع أن يكون عالماً صغيراً استحوذ على الوجود بأكمله، ثم أحياء حياة أخرى ساحرة وخالدة. وهذه القدرة على استقطاب عناصر الطبيعة أمكنت الشابي من رؤية مفصلة لها، فكل شيء فيها يتحرك داخل ذاته، ومهما كانت العلاقة بين المركبات مختلفة فالشاعر يستحضرها لتعبر عن الثورة والظنود والتجدد والطبيعة بشراء ماتيها وقد اكتست لونا

استمدته من لون ذاته، فكانت هي الذات نفسها، فهي وإياه صاراً شيئاً واحداً وما اطمأن إليها إلا لأنه استكشف فيها إيمانه بوحدة العناصر وتجدد الحياة، ولا غرابة في ذلك، لأن الإيمان لازماً في شعره تتردد كثيراً يقول في قصيدة إلى الموت (أغاني الحياة ص 113):

هو الموت طيف الظنود الجميل

ينصفُ الحياةَ لذي لا ينزحُ
منا لك خلقت الفضاءَ البعيدُ

يمشي المشرقُ القسوى المبيدُ
يضم القلبُ إلى صدره

ليأسرنا مغبنا من جردح
ويبعث فيها ربيع الحياة

ويهبها بالمصباح الفرح

ولللاحظ أيضاً أن تجدد الحياة الذي يعنيه الشابي ليس تجدداً مفهوماً الصلوى أو للتناسق، وهو لا يتعلق بالإنسان العضوي، وإنما هو الترب إلى النظرة العاطفية الانطباعية إلى الأشياء من حوله، عصفتها عشرته المتواصلة للفضاءات الطبيعية الواسعة، ولكونهاها البدائية، فلهم عبر عن قيمة مستلهمة منها، منعكسة فيه ومتحركة أمامه إلى مجموعة من الرموز تدل على

حياته الباطنية، يقول في فكرة الفنان (أغاني الحياة ص 190).

... (ديكاً كَوْنُ عواطفٍ وشعور)

هذا التناظر بينه وبينها استحوذ عليه، حتى صار ماحساً مستبداً يدعو به إلى التمازج التام الشبيه بحالة المتصوفين الذين يتوحدون إلى اللقاء الأكبر. ولعل قصيدته (الأبد الصغير)

وهي صورة سابقة من قصيدة (قلب الشاعر)، أوضح ما يدل على هذه الرغبة في الذوبان في الطبيعة. ومن أبياتها:

يا قلب كم فنيك من أفق تنمط
كواكبٌ تلجلى ثم تنعدمُ

.....

فانت أنت الخضمُّ الرطبُ لا فرحُ
يبقى على سطحِ الطافي ولا ألمُ
وانت أنت شبابُ خالٍ نضربُ

مثل الطبيعة لا شيب ولا هرمُ
وتجدر الإشارة إلى أن مختلف هذه النزعات لدى الشابي تجد أصولها في مبادئ الشعر الرومنطيقي، سواء في أصوله الأوروبية مع روسو وشاتوبريان

ولاسارتين، أو في تمولاته المهجرية مع جبران ونعيمي وإيليا أبي ماضي. وتتأكد المبادئ الرومنطيقية في القصيدة بمؤشرات أخرى، فهي شعر متسام من بيئة الإنسان، وعن حياته الاجتماعية، وكل القيم والنزعات الواردة فيه ارتقت إلى مستوى من التجريد الأعلى قطع الصلة مع الاجتماع البشري «الوضيع»، ولا عجب، فهذا هو مقياس الحكم على الشعراء عنده، يقول في مقال (الشعر والشاعر عندنا) (أثار الشباب: 141): «والشعراء هم الذين يرتفعون بأرواحهم إلى أفاق فسيحة أرفع وأسمى من سماء البيئة المحبوبة، متفزلين ببديا غريبة رائعة لم تخلقها الحياة إلا في أعماق قلوبهم المألى بهذا الكون، ومثل الحياة العليا، ولم كانت تصيدتنا إلا هذا الكون وهذه المثل؟

وتبرز أثار الرومنطيقية كذلك في لغة القصيدة وتركيبها، فاللفظ لا يتجاوز التعبير عن المظاهر البدائية للطبيعة، فأتى بذلك مغلفا شفافا متشابها، وبهاء الشعر بدأ هندسة متناسقة، ففي الرعدة الأولى كانت الجملة واحدة لكنها لاهثة عيفة ولا

تتأكد تتمكن من التوقف لو لم يكبح الشاعر جماحها، أما في الوحدة الثانية فالجملة تبدو كأنها انطلت وتفتتت ولكن الشاعر لم يفتتها إلا ليمدحها بقوة جديدة هي قوة التراكم أو التراكب، فكانها تصوت بهذه الهندسة إلى بناء شامخ مستن الجوانب لا يزداد ثقلا إلا ليقوى أكثر، ولا نرى هذه الهندسة إلا انعكاسا للمعقوبة والتلقائية التي تلازم انفعالات الشاعر.

إن هذا التماثل بين الشكل والمضمون يؤكد سمو الفن الشعري عند الشباب، إذ أن الصورة الفنية لديه مبنية على علاقات دلالية وشكلية متساوية ومتناظرة أو- بتعبير آخر - يتبين الإبداع الشعري عند الشبابي تنظيما مضمومعا للعالم بوسائط جمالية تستمد أشكالها من هذا العالم ذاته.

قلب الشاعر

كل ما حب، وما دب وما نام، أو حام على هذا الوجود من طيور، وزهور، وشذى ونبات، وأحضان تميز ويصار، وكهوف وأرى ويراكين، وديان، وبيد

وفسياء، وفلال، ونجى، وفصول، وفيلو، وروند وثلوج، وفباب عابر، وأحاسير، وأملار تجرد وتماليم، ودين، وذوى، وأحاسيس، وصمت، ونشيد كلها تحيا بلطى، حررة فضاء السحر، كطلال الخلد

هنا في قلب الرّيح العميق
يرقص الموت وأطياف الوجود
هنا تعصف أهوال الدجى
هنا، تخفق أحلام الورد
هنا تهتف أصداء الفنا
هنا، تعزف الحان الخلود
هنا تنشى الأسارى والهوى،
والأسى في مركب نغم النشيد
هنا الفجر الذى لا ينتهى
هنا الليل الذى ليس يبيد
هنا ألف حُسن، ثائر
خالد الثورة مجهول الحد
هنا فى كل أثر تَحْسَى
صَوْر الدنيا، وتبدو من جديد
مارس ١٩٣٤



دوائر

نهاية يوم
ورائحه متفاوتة في حوايا المكان
صبرير صراصير في قاع بالوعة
التصاق الذباب على كلس الحائط المتكسر
شاب يخالج جارته من وراء الزجاج
وأغنية متراوكة بين نافذتين

اتابع، مسترخياً، حلقات المسلم
أترك في حجرتي رغبة متهربة
أتحرش بامراتي، أو أجامعها

استعيرُ انفعالاً وأخيلةً للكتابةِ عن وطنٍ
وأباطيلَ أخرى
أُزيحُ هشيمَ الدقائقِ عن كتبٍ متناثرةٍ، ومقاعدٍ
أفزو بموجي الصغير
وفوق السريرِ غبارٌ من الشهواتِ
فكيف ترائيتُ في برهةٍ متقطعةٍ
حاملاً جثثَ وتمانمٍ
مُجتلياً في غموضٍ

.....

وفي ضوئها الخاصِ
تجلو المدينةُ عالمها الشبحيُّ
وتنتحلُ الآن صوتهَا:
هَبْ أتريةَ الميتينِ على الشجرِ الجافِ

سقطُ الأجنةِ فوق شواهدٍ غيميةٍ
فوحُ ريحَ الحُسوماتِ
فأرُ يخرفشُ في المهملاتِ

قنابلُ موقوتة أسفل العرياتِ
أحاسيسُ أولى من الحب والغثيانِ

ومازلتُ بين الخرائب والكلماتِ أريدُ
أريدك، لكنني حجرٌ دالٌّ
وصنّف فارغٌ في أجيج الرمالِ
أركبُ أجنحةً لهماكلٍ طيرٍ، وأصِفُها بالجدارِ
أرى بالحواسِ، وأضدائِها
اتماثلُ بين التماثيلِ
أنجو بمعصيتي من فواديسٍ ومليةٍ
هكذا، أدركُ للمعجزاتِ الصغيرةِ
أو انتقي رغباتٍ ملامسةً

وشعاعٌ من العنكبوتِ الملونِ يكشفُ وجهي
فيبدو خلال الوميضِ
بأنقاضه الورقيةِ
مُشتبكاً بالقناعِ النقيضِ

ديفيد لودج ترجمة السيد اسام

استلقى جسدا الرجل والمرأة بلا زرعين،
نفسى الدم فى بلاده، يحدقان فى بلاده،
غاسلين

على أزهار حنة عدن.

وتفتّر الرية

وكانت المشكلة مستعصية، بحيث استدرجته
الى النوم.

وضحك الغراب.

ما الذى يعثله «الغراب»: فى «حياة الغراب وأغانيه»؟
From the life and songs of the crow للشاعر
«تدهيوز»^{*}، هل هو محاولة لخلق ميثولوجيا جديدة،
أو على نحو أدق، لمراجعة ميثولوجيا قديمة؟ و
الميثولوجيا المعنية بداهة، هى الميثولوجيا المسيحية. يقوم
«الغراب»، من منظور ضيق جداً بتقليد المدي الذى
يضمه الكتاب المقدس، ويغطي تاريخ العالم كله، منذ بدء
الخليقة فى سفر التكوين، حتى سفر الرؤيا، مروراً
بالموضوعات الإنسانية العامة: المولد والجماع والموت،
واللغة والفن والعلم، الحب والحرب، الطبيعة والندية.
وترجع القصائد من ناحية أسلوبية، صدى الكتاب
المقدس، وتستدعى أشكال الطقوس المسيحية وأنسابها:

الغراب ون الكارتون

* إدوارد جيمس هيوز (١٩٢٠) المعروف بـ (تدهيوز)، هو شاعر
إنجليزي معاصر، كان زوجاً للشاعرة الإنجليزية المنتحرة سيلفيا
بلاث. وتعد مجموعة أشعاره «الغراب» و «لغى تحمل عنواناً جانبياً:
«من حياة الغراب وأغانيه» التى صدرت عام ١٩٧٠، أهم عمل شعري
ظهر فى إنجلترا فى حقبة السبعينيات. (م)

فى البه، كان الصرخه

الذى أنجبه الدم

والذى أنجبه العين

تعاليم،

لمن هذه الأقدام الصغيرة المسدولة

المجفأ؟ للموت

لمن هذا الوجه المشمر المحرق السمته؟

للموت...

المبتلونه والمنشدونه،

عندما صاغ الربيه الفراه

صنع ذهباً

وعندما سواه فى الشمس

صنع ماساً...

ومن أكثر القصائد إيهاشاً، هى تلك القصائد التى يقدم فيها الغراب فى سياقات إنجيلية راسخة، مثل جنة عدن، أو موضع هلب للمسيح. ويتم تصوير القصص الشائعة والعادية بطريقة مروع، وصانعة أحياناً، وتعد «عابية طفولية» Childish prank التى استهلكت بها كلامى، نموذجاً جيداً لهذا الاتجاه. وفى هذه القصائد، يتم رد عجز الإنسان أمام غرائزه الجنسية، ليس للسقوط

وإنما للغراب، الذى ينهض لللاى، فى الوقت الذى كان الرب فيه غافياً، بعد أن اكتمل نصف الخليقة. وبعض الغراب على الدولة، فيقسمها نصليين:

والقم الرجل النصفه الذهبى

وتدلى الطرقة المقطوع غارها

والقم المرأة النصفه الحلى على الرس بهادها

بالرأس لؤلؤ

ورجله إلى أعماقها موفداً ثم إلى أهل

لكن يطل من منها

داعيا نصفه الذهبى للالتحام به سريعاً، سريعاً

لأنه... آه كم كان الأمر مؤلماً

ونفض الرجل من غفوته مجروراً على المشبه

ونفضته المرأة لتراه قادراً لم يكن أى منهما

يدرى بما جرى

واستمر الربيه فى غفوته

واستمر الفراه فى ضحكته

لقد وصف هيوز نفسه الغراب بأنه مخلوق من

كايوس الرب، وهذا يوحى بأن الغراب حلم سعى،

سوف يستيقظ منه الرب أخيراً، والقارئ من ثم. ويطابق هذا، على قدر ما يمثل الغراب، عملاً من أعمال التخيل. غير أن الكتاب المقدس، وبسفر التكوين على وجه الخصوص، هو بالمثل عمل تخيلي؛ أو إن أحببت عمل أسطوري ميثولوجي. وتضامى «دعالية طفولية» من ثم سفر التكوين، باعتبارها تفسيراً تخيلياً لأصل الجنس البشري. والفكرة الرئيسية التي تقوم عليها مجموعة القصائد كلها، فيما أحسب، هي أن التفسير الذي تقدمه أسطورة الغراب، تفسير أكثر مقولية للعالم كما نعرفه (أو كما يجده هيوز) من التفسير الذي تقدمه المسيحية الأرثوذكسية نفسها.

وليس هناك بالطبع ما هو جديد، خصوصاً، فيما يتعلق بمحاولة خلق ميثولوجيا جديدة، أو في إعادة صياغة ميثولوجيا قديمة. لقد كان ذلك هو هم الشعراء منذ الحقبة الرومانتيكية فصاعداً، الأمر الذي يهزئ إلى التأثير النافذ للميثولوجيا؛ الذي مارسه العلم والغلانية على التفسيرات الميثولوجية التي قدمها الدين والشعر عن الكون. وربما كانت (الفريديوس المفقود) Paradise lost هي آخر القصائد العظيمة باللغة الإنجليزية التي تقوم على إيمان أرثوذكسي. يزيد أو يقل - بالكتاب المقدس. ولقد حاول الرومانتيكيون إما للتخلي عن الميثولوجيا كلية، كما فعل ويزورث، أو تلويحها لأغراضهم الخاصة، مثلما فعل كيتس وشللي، أو

ناموا بخلق ميثولوجياهم الخاصة بهم كما فعل وليام بليك.

وإذا ما حاولنا العثور على نسب سابق لـ «الغراب»، فلربما كان اسم وليام بليك، هو أول الأسماء التي تمثل أمام الذاكرة. ولا نقصد بالطبع بليك صاحب الكتابات الفخيمة للمتسامية، بقدر ما نقصد بليك صاحب «أغاني التجربة» Songs of experience، وقصائد شذرات «مسخطوطات رونيقي»، Rossiti manuscript، وقصائده Nobodaddy، وأعمال الجحيم Groverbs of Hell. وتوجد مثلاً أوجه شبه بين الوظيفة الشعرية لـ «Tiger» بليك، و«غراب» هيوز. إن كلا من النمر والغراب، مخلوق يرمز إلى قوة لا أخلاقية، أو مبدأ كونى قصرت العناية المسيحية الأرثوذكسية عن تحليله بطريقة مقبولة. ويمكننا أن نسأل الغراب «البيض خالك» هو خالق الحمل؟» - (السؤال، أشارته في الحقيقة قصائد متعددة بيد أن إجابته كانت على الدوام غامضة)

... نكتفئ برأسه على قمامة الشاطئ،

يلتهم قمر ضاربة قطعة ساقطة من الأبريس كريم

ومن المستحيل فيما أظن ألا تتصور هذه الوقفة دون أن نرى مؤخرة الغراب وقد انتصبت في سوقية تهكمية ساخرة باتجاه السماء، حيث تواصل بقية الطيور انطلاقاتها.

إن الغراب باختصار، هو البهيمة ذات الرؤية الحداثية جداً. البهيمة التي تتخذ فيها صور الكارثة الأرضية، والعنف الفردي، أشكالاً خمسية مضحكة، عبثية، تمنح من ثقافة الجموع المعاصرة، بقدر ما تمتع من تقاليد الأدب وأعرافه:

تصطدم المرباة للأنفة أستميا وأطفالها

وتفرقه في الضحكة

تصعد الباهرة وتبسط وسط التحايا مثل بيلران

وتفرقه في الضحكة

ويبدولي أن الغراب نفسه قد تم تصويره وتناوله بطرق تستدعي المقارنة مع شكل آخر من أشكال الفن الشعبي غريب عن القرن العشرين، ألا وهو فن الرسم المتحركة، وقرينتها مسلسلات الكرتون المطبوعة.

ولقد أخبرنا أن قصائد «الغراب» قد استمدت زحفاً من الفنان الأميركي ليونارد باسكن Leonard Baskin الذي تزين أحد رسوماته غلاف كتاب هيو. والصورة تمثل غراباً، ذا رأس جناحين تم رسمهما بطريقة طبيعية تقريباً، وينهض على ساقين عضليتين مفتولتين، لهما مظهر أنمي، والصورة معلقة من أعضاء تناسلية ذكرية. إنها صورة مدفشة بالطبخ. وليس هذا

هو مايعتني بالضبط، إنما الذي يعنيني، هو صورة الغراب كما تخيلها هيو. داخل مجموعة القصائد نفسها. إن الغراب الذي يقع عليه بصري هناك، مخلوق تمت أسلبته بدرجة تدفق تصور القصائد له. إنه نصف أنمي، ليس بفضل امتلاكه أعضاء بشرية، وإنما لأنه يقوم بتقليد بعض من الخصال الإنسانية بطريقة تهكمية ساخرة، ومنفردة في تقليد تهكمي لأنماط المواقف الإنسانية المألوفة والشائعة. ألا يشاكل هذا بين الغراب وحيوانات ولت ديكنز المجسمة ونماجه: دونالد دك Donald Duck وميكي ماوس Miki Mouse ، وتوم وجيري Tom and Jerry وبنجى Bugs Bunny، وودي وود سببىكر Woody woodspiker، وينك بانثر Pink Panther، وغيرها من الحيوانات والطيور. ويبدو أن هيو يرمي برعى، أو بدون رعى، لهذا التأثير ذاته في قصائده المسماة «معركة أوفرونتاليس» The Battle Of Ofrentalis :

صدرت التعليقات بتجنيد إخباريا

تتظاهر الغراب بالجنون

صدرت التعليقات بإعطائه دفتر شيكات على

بباض

لرسم على صفحاته صورة منى نارس

العنف البدني المثير للضحك، حيث تُكفّن نحو الجدران بقوة يبلغ من عنفها أن تطبع هذه الشخصيات هيئاتها مضمورة على هذه الجدران، ويقوم بتخطي بعض الجروف، حيث تسقط منكلثة على الأرض، مخوزقة نفسها، أو تنطلق من مواسير البنادق، أو «تبططها» آلات سحق، ثم تكشف من فوق الأرض، لكي يتم نسفها بمواد شديدة الانفجار، أو تجمد في مكعبات من الثلج، أو ترصف في خراسانة مسلحة. إنها تسحق، وتهرق، تمط وتهشم، إلا أنها يكتب لها النجاة دائما، وبشكل مذهل لا يصدق.

ويذكرني «الغراب» في الغالب بالأمم الكارتون، أو بالأحرى، تساعدني هذه الأفلام في الغالب على فهم هذه القصائد. أين يمكننا العثور على نسب أدبي لسلسلة من القصص التي تقدم طائرا شبيهها بالإنسان، هزليا مشوئا، يبرز على نحو مفاجئ في مشهد من المشاهد: فتارة في جنة عدن، وتارة مندلف نحو الفضاء، مرة يلتم الأيس كريم على شاطئ معاصر، ومرة يصبر رجل البحر العجوز... يقتصر مرة، ويضيق مرة لكنه دوما، تكتب له النجاة... وفي قصيدة بعنوان «الحقيقة تقتل الجميع» Truth kills everybody، يتم سحق الغراب تماما في السطر الأخير من القصيدة، لكنه يعاد الظهور مرة أخرى في القصيدة التالية مباشرة، حيث يوصف

إذا تمنا برسم ميني ماوس بطريقة تختلف قليلا على كل صفحة من صفحات دفتر الشيكات، ثم تمنا بقر صفحاته في تتابع سريع تحت إبهامنا، فإننا سنحصل على الأثر نفسه الذي تحدثه صور الكارتون المتحركة. إن إحدى الروايات الحديثة التي نشرت مؤخرا، وإن لم تكن رواية جيدة جدا، والتي تقوم بهجو المشهد الراهن للفن المعاصر، وتعني بها رواية «أنت تبغي الإطار الصحيح للمرجع of refrence» «أنت تبغي الإطار الصحيح للمرجع ل»، «وليم كوبر» William Cooper، تظهر بفلاف مثير عليه شخصية دونالدك المؤسسية بلونها البراق، مركبة على صورة معاصرة للموناليزا، وهو الأمر الذي يمثل لي معادلا بصريا للأثر الانفعالي «للغراب»، أكثر بكثير من الأثر الذي تخلقه رسوم باسكن الجميلة.

إن عالم الكارتون، وخصوصا في شكله الأكثر خشونة فيما بعد ديزني، والذي يضم حيوانات وطيورا ترسم بطريقة تتسخر من أنواعها، ومن بعض أنماط الحياة البشرية، عبر مواقف كوميديّة فظة أو عنيفة، تقدم عنصرا قويا من عناصر الفانتازيا المازوكية السادية. وغالبا ما تكون القصص التي تصورها قصصا بسيطة ونمطية معا: موقف ينطوي عادة على عناصر الصراع يتم تطويره في سلسلة من الحوادث القصيرة المترازية التي تتعرض فيها شخصية من الشخصيات لأشكال من

بشكل له مغزاه بانه ذلك الذي لا يطاله الموت» وتضم
القصيدة صورة واحدة مركزية دالة على خصائص عالم
رسم الكارتون:

كان خطا مكشولاً من خطوط الضغط
العالي قوة ٢٠٠٠ فولت

فالتجس جانيا برقبته جسده يستحيل إلى
الأمزجة

وهو يقبضه، ويقبضه على الخط

وكان، هذه تشير إلى «بروتيس» Proteus رجل
البحر العجوز الذي يبدل من هيئته لكي يفلت من
الإسماك به، وهناك العديد من القصائد التي تدور
موضوعها حول عملية التحول هذه، مثل قصيدة
«الغراب يذهب للصيد» Crow goes hunting
وقصيدة «المخاطر السحرية» Magical dangers.
والموضوع يرتبط بالشعر الكلاسيكي على وجه
الخصوص. فير أن قصائد الغراب نادراً ما تتمكن من
الإقالات بحد من المعايير الكلاسيكية للباقة الشعرية. إن
بروتيس «الغراب» يتحول أولاً إلى «أخيل المنتفخ
الشهير» وهي مأساة كلاسيكية بما يكفي، سوى أنه
يتحول بعد ذلك إلى سمكة قرش، ثم إلى «إكسيل من
الغاي» المحبة الهائجة، وإلى خط من خطوط الضغط
العالي، وإلى امرأة مذمورة صارخة، وعجلة قيادة هارية،

وإلى جذع من الجيومترات، وكاحل ملاك ناري
صاعد، «وقلب المسيح الضائق الحارة وأخيرا
«انكمشت الأرض حتى غدت في حجم قبيلة
يدوية» تنفجر بعد ذلك، في إشارة واضحة لانكماش
اللادة وانسجارها في الفضاء، وليس هناك بالطبع أى
ترابط منطقي في هذه السلسلة من التحولات، إنها طبقاً
لعبارة مالورا ترد في قصيدة أخرى «خليط مضطرب
من المقدس والعادي» وكما يحدث في رسوم الكارتون
عادة، فإن ما يسونها هو عدم اللياقة أو الاحتشام.

ولا الصمد بالطبع أن أسوى بين قصائد هيو
ورسم الكارتون، التي لا يمثل معظمها أهمية وقيمة فنية
تذكر. إنني فقط ألفت الانتباه إلى أوجه الشبه بينهما في
الأسلوب الفني والتقليد: الطائر شبه الأسمى
الكاريكاتوري الذي يعاود الظهور في سلسلة من
السياقات الهزلية المضحكة والمألوفة معاً، الخلط بين
الهزل والعنف، والخاصية الصلبة الحراف للصورة
البصرية، وبنية السرد التي تعتمد على سلسلة من
الحوادث المتوازنة، أو العبارات التي تنتهي إلى منعطف
لا يتوقعه أحد، أو سطر مفرغ منكش، أو التحولات
والثبيلات والتشوهات، والاكتشاف، والاستردادات، التي
تتحدى كل قوانين المنطق والفيزياء، والدوق السليم،
وربما أنت قبل هذا كله، طريقة التعبير المباشر أحياناً،
والسريع، والمقتصد والبسيط، لأنه ليس هناك شيء مبعث

أو ملغز فيما يتعلق بتقنية هذه القصائد، فلا توجد خلال للمعنى، ولا ادعاءات تجريبية أو إيقاعات لافتة تجذب الانتباه.

ويمكن لهذا الوصف بالطبع أن يكون في غير صالح القصائد، وهو الأمر الذي فعله المراجع الأدبي للمحق جريدة الشاييمز في ٨ يناير ١٨٩١، الذي كان يرى أن تقنية «الغراب» تمنح حرية كاملة لإبداعية الشاعر المحصورة من أية قواعد يستخدمها أو يسيئ استخدامها بالآخرى، لكي يفرغ هواجس البصيرة والتدمير على القارئ الأمل. ويقول الكاتب عن الغراب نفسه: وفاته البشرية، المتصلبة، التهكمية، المنقوعة في الدم، تنتمي عن عمد وبشكل يساير المؤضة لرسم الكارتون التهكمية المنطوية على المبالغة العاطفية المتهافنة، وهو الأمر الذي يجعل من مجموعة هذه القصائد عملاً سطحيًا هزيلًا كليًا.

وعلى أن أقدر بدوري أن هذه الشكوى ذاتها تنطوي على مهالة عاطفية مفرطة. إن فن الرسم الكاريكاتوري، (وليس واضحًا هنا إن كان المقصود بالإشارة هو أفلام الكارتون، أم كاريكاتير الصور للطبوعة المسلسلة، بيد أن هذا لا يؤثر كثيرًا على قضيتنا)، هو في الأغلب فن سطحي، شيرلوك أول هيوو لهذا الفن، ليس كذلك على أية حال. لقد تم إصاح الأعراف القصاصة برسوم الكارتون وموتيفاته مع الأعراف والموتيفات الأدبية نحو

غاية مؤثرة جدًا، لاهي بالسطمية، ولا هي بالجليلة المتسامية، وإنما يتم توليدها عن طريق التوتر القائم بين هذين القطبين الجماليين. وبغضلا عن ذلك، فإن خصائص الغراب الكاريكاتورية، وهي خصائص لاهي بالواقعية، ولا بالشعرية، هي التي تحول بين مادتها المخيفة والحسية، وبين أن تكون مجرد انغماس ذاتي أو غثيان. تأمل مثلاً قصيدة «الغراب وماما» Crow and Mama والتي تشبه بنيتها بشكل واضح سيناريو الرسوم المتحركة:

عندما صرخ الغراب اعترقت الرنة أنه

ولم يبتء إلا هذعبا

وعندما ضحكته بكته

دسا، وبكر صدرها ركفاها وجهينها، كلبا بكته

دسا، وخطا خطوة، فخطوة، ثم خطوة بعدها

ونددت كل خطوة وجهينًا إلى الأبد

وعندما انفجر غاضبًا

نسقطته على ظهرها بجرح بليغ وصرفه سرعة

وعندما ترفعت أطبقته عليه مثلما يطبق الكتابه

على مؤشره، وكان عليه أن يواصل

ولفر إلى العربية وكان عمل السحبه

يلتله حول رقبته ففقد من العربية خارجها

ولفر إلى الطافرة إلا أن حسدها انحسرت في
منفها

وعدته ضجة عظيمة، فالتفتت الرملة

ولفر إلى الصارخ

لنفسه سبار

إن الغراب يؤدي الغرض نفسه الذي يؤديه
«سويني» عند ت.س. إليوت، و«جين المافونة»
Crazy Jane عند بيتس. إن أسلوب الكارتون المبالغ
يقدم بتطويع التجريد ويصوغها بشكل تهكمى ساخر،
واضعا إيحاء على مسافة، وبذا يجعل منها عملاً طبعاً.
إن إبداعات الفن الكبري، يتم إنجازها على العموم من
طريق هذا الجمع بين الفن الهابط والفن الرفيع (كلا
الطرفين في مقابل الوسط) على حد قول ليزلي فيدلر
Listie Fiedler واحد منجزات الغراب فيما أحسب،
والذي لا يقل أهمية عن باقي إنجازاته، هو جسمه
(أوتلايد) للجدل الذي ولد حرارة أكثر مما أحدث وهجا
في عالم الشعر المعاصر، وأعطى الجدل الدائر بين أولئك
الذين ينظرون للشعر بوصفه تراسلاً كتابياً، وأولئك
الذين ينظرون إليه باعتباره اتصالاً شفهانياً، أي بين

الشعراء الأكاديميين، والشعراء الشعبيين، بين أنصار
الشكل المنتظم، وبصاة الشكل الحر، أو (إذا أردنا أن
نضخم الخلاف بين المدرستين كما يفعل رسامو
الكاريكاتير)، بين القصيدة كلفز من الغان الكلمات
المتقاطعة، في القصيدة كصرخة.

ومجنزة قصائد الغراب كما تبدو لي، تضم أغلب
نقاط القوة، وتتماشى معظم نقاط الضعف في
كلا الفرعين. وكما أوضحت القراءة التي قامت بها
الـ BBC، فإن القصائد تمنح نفسها طواعية للصوت
المنطوق، وبالأخص، صوت هيوز نفسه. ويعني خلو هذا
الشعر من التتابع النحوي في معظم الأحوال، إمكانية
تلقينه في سهولة ويسر من خلال الأذن. وتمتلك لغته
زخماً درجياً، وتستفيد في الغالب بشكل فعال من
تضاد لغة الحديث باللغة العامية، غير أن القصائد
صيغت لكي تقرأ المرة تلو المرة، وتمثل حالة من العالَم
النادرة، التي يلعب فيها الترتيب والشكل الطباعي دوراً
وظيفية حقيقية، يوجه صوت القارئ الداخلي ويضبطه.
ولا تضم القصائد سوى القليل من التوافي، ومعظم
سطورها غير منتظمة الاطوال، غير أن هيوز لا يتبع برغم
ذلك في هوة التراسل المرتب على ذلك إلا نادراً.
والقصائد محكمة، ومضغوطة، وهادئة، وتبدو كأنها
خرجت من قبة رأس الشاعر مباشرة، ولها مظهر
الارتجال السريع، سوى أنها فعالة ومؤثرة بطريقة

بين الترجيع الشعري، والعامية الزائلة في (الغراب)،
ليس في الحقيقة سوى ترجيع لقصيدة إليوت: «الأرض
الغراب». غير أن النتيجة تظل برغم ذلك مختلفة. وأحد
وجوه الاختلاف فيما أرى، يُعزى إلى تمثيل هيوز لتقنية
رسوم الكارتون. خذ هذا السطر مثلاً:

سَرَّ الغراب منقاره لى نقر اللصين

ولا يمكن تفسير الأثر الكامل للقصائد بمعنى من
سياقها (أغنية الغراب لنفسه) بيد أنها تظل خارج
هذا السياق صياغة رائعة لحساسية ما بعد المسيحية.
وتبقى الصورة معقدة، وتناقضية، ومجافية لحدود اللياقة
بشكل عنيف، وصادمة من ثم، غير أنها لا تحمين باقل
قدر من الغموض، أو الإيحاء الملغز في بنائها الرمزي. إن
الأمر على العكس من ذلك تماماً، فهي صورة عارية في
وضوحها فجة في صراحتها، ولا يمكنني تصور كتابتها
قبل مجيء والت ديزني، الأمر الذي كان خليقاً بأن يوقع
الفزع في قلب كاتب ثقي من الكتاب الذين كانوا
يتوجهون بالوعظ للجماهير.

أفضل. ويمكن لنا أن نمدس بأنه إذا كان قد تم تأليفها
في أنفجارات سريعة وتلقائية مع الاعتناء الكافي
بمراجعتها، فإن ذلك لم يكن ليحدث إلا إذا كان الشاعر
قد اكتملت له السيطرة على أسلوبه عبر الممارسة الطويلة
والإخفاقات المتعددة. وترجع اللغة أيضاً بما تضمه من
مجال إصلاحي معاصر، هدد أشكال الخطاب
التقليدي القديم، كالتوراة مثلاً، أو الشعر
الأنجلوسكسوني، وأعمال ملتون، ومارفيل، وتختلط
فيها الموضوعات والصور المستمدة من الكتاب المقدس
بالميثولوجيا الكلاسيكية والإشارات المعاصرة لحواث
السيارات، ومشكلة التلوث، والحرب الميكانيكية والدمار
النووي.

إن (الغراب) تستجيب لتعريف إليوت للأصالة
الشعرية، من حيث أنها تتواصل مع - أو تواصل -
التقاليد الشعرية، وتقوم بتعديلها في الوقت ذاته. هذه
التقاليد التي تشتمل بالطبع على إليوت نفسه. إن هذا
الخط بين الميثولوجي المعاصر، بين المقدس والنووي،



هل يشبه بئراً هذا الكمل ؟

ليست سوى الماضي
 أعلنت في المقهى وهكذا بخبطة واحدة اتصيتها
 هي التي لم تمش في الصباح فوق العشب
 لم تر الغيوم شجراً
 ولا البخار غابة من الخيوط
 هل ستعير المرء بعد ساعة متبوعة بالريح؟
 أم ستخلط الهواء بالتراب كي ترى وجهي؟
 شبهت بالشتاء وجهها
 وجسمها بالصيف
 قلت صمتها المرعب
 دائماً
 والدمع
 هكذا.. بخبطة واحدة تركتها خلفي

لأننى أتوق فى الشتاء لساخن
وأكره الذبابَ
للتسيان منجلُ
وللمجنور القاعُ
هكذا أظل قُرب ساحلٍ
منتظراً فقاعةً تدلُّ
أو موجةً

- ٢ -

هذا إذن وجهى
أنا الذى حاربت مثلهم
لا طمعاً فى النصر
أو لرتبة الشهيد
وانتخيتُ لى علامة أعمدة الدخان
قلت بعضها يشبهنى وبعضها كمعطف

ينابر القاسى يُقبّش الزجاجَ
ليه وحلُ
ينابر القاسى يُجمّع الذئابَ
بعضها فى دفتر يعوى
وبعضها فى الشارع الخلفى
مثل حيةٍ
ساحتنى بغابر

واشتم الترام والمساعد التي في النوم
قد أطولم الحضان
أمنح السماء دورقاً تبول فيه
والكلاب حائطاً
وعندما يخف البرد
عندما يخف
قد أفاجىء القصائد التي هناك
والزواحف التي تخيف جارتي

- ٢ -

ليس لمحترق أن يخشى النار
وليس لمجرب أن يرحل في الموسيقى
سأقول غداً
لاطمئن مجهولين استتروا كتابات الظل
ومشروعات
هل يشبه بنراً هذا الكهل
وجوه تلمع فيه
وحول اللحم حشائش تنمو
سأريه عصاى وعلبة تبني
وأقول كبرت وقل الماء
فكيف يكون قميصاً ما لا يخطئ؟
قد أمنحه نصف السر أريه طيور
والمائتين احترقوا في الدولار

أليفُ هذا الصوفُ
خرافُ يَنابر فوق السطحِ
وفي العريات مواءُ
من سيرطُب أسلاك الحنجرة ويهتف أملاً؟
من سيرافق هذا الطفل إلى البالوعة؟
ظل الشارع ينمو
هل يبتلع الحجرُ
يصنّد الميتادور؟
صديقي سوف يثرثر عن باريس
وروزا
وحقوق اللوطيينِ
صديقي سوف يثرثر عن موتاهُ
يحاول من نافذة خرق امرأة
وأنا
ساواجه صيادين بما ظنوهُ
أقول الناس سبائك ليسوا كالسرسورِ
وليسوا سُحباً

- ٤ -

الآكين اقترىوا
مصاصات في الأعماق تلم الأوكسيجينَ
وفوق الدور هوائيات كالحياتِ
فمن سيقول صباح الخير؟

ومن سيرافق هذا الكهل إلى الدكان
يلم شظايا؟
ليس صحيحاً أن «مليح» هي البستانُ
وليس صحيحاً أن اللقمة فيها أشهى
لكن مكاناً يكبر فيه المرءُ
يصير البفاً كذراعِهِ
ومالوفاً كالعايةِ
هل سأصايب ظليّ فوق رصيف المقهى؟

الآليون اقتربوا
سيسوقون إلى غرف التّحنيطِ
وفي صرّياتٍ يستمنونُ
عيالٌ مثل كُرّاتٍ سيهبونُ
ويبيضُ يزحف منه الصّباحُ
ينائرُ نُبْ
سيغافلُ شمعِيّينَ
ومجهولين على درجات السّلمِ
ينتظرون بريقَ أصفرٍ
عرفوا أنّ الواحد أدنى للمهاجرةِ
وأنّ البسمة ليست كالرشاشِ
وإن رياحاً
ترُمح تحت الجلد كحبراناتٍ

لطفى عبد البديع

رحمك الله يا أبا محمد، كنت تانس بالجدل في
حياتك والآن يانس بك الجدل في مماتك!

ترى ماذا كنت ستقول لو نسي إلى علمك أنه سيأتي
زمان يحتفل فيه بمرور ألف سنة على ميلادك لا ألف
سنة على وفاتك، فتكون لك بمقتضى ذلك ألفية كالدية
فرلثير وجان جاك روس، وأنت - أعزك الله - لست
دونهما ولا دون غيرهما من أعلام الغرب المسيحي،
تحسب فيها السنون والأيام بميلاد المسيح عليه السلام
دون التاريخ الهجري الذي يعرفه علماء الإسلام. لا شك
أنك كنت ستعجب وتقول تباً لكم، وما ألف سنة؟! وإن
يوماً عند ربك كالف سنة مما تعدون، ثم ترفى وتزبد
وتطلق فينا لسانك بالسباب واللعنات كدأبك كلما رأيت
شيئاً تنكره حقائق اللغة والتاريخ. ولسانك - أكرمك الله
وجعل الجنة مثواك - شقيق لسيف المجاح كما كان
يقال فيه. وذلك لصدة طبعك وشدة سطوتك، تصك به
معارضك في العلم منك الجندل وتشتقه إنشأق الخردل.

وربما كان أهون ما كنت ستقوله إنها رطانة كرطانة
الاعاجم لا يرفى بها إلا من كتتم معاشر الأندلسيين
تسمونهم المجننين من الدجن تعنى في لغة السياسة
النزول طوعاً على حكم الغير والخضوع لإرادته في
الباطن والتشدد بغير ذلك في الظاهر (أخذاً من دجن
بالمكان دجواً أقام، والحمام والنساء وغيرهما الفت
البيوت وهي داجن) لا الثغرى (والثغر موضع الحافة
من العود) وكتتم تكرمسون سكان الثغور لذلك لأنهم
مجاهدون كما فعلتم مع أبى على القالى صاحب كتاب
الأمالى وينسب إلى قالى قلا وهي فى أرمينية فأكرمتموه
لذلك ولعلمه الجم الذى حمل إلى الأندلس وبسميتهموه
البغادى.

ابن حزم

ابن حزم الأندلسي (٩٩٤ - ١٠٦٤ م) مفكر وكاتب عربى
موسمى تحت ألفية ميلاده هذا العام كما أشارت [[إبداع]
في العدد السابق، وفي هذا المقال، ترميق تلك الإشارة بما يليق
بالفئة تلك الفكر الكبير.

وكلتا اللغتين مما ورثه عنكم الأسبان فادخلوها في لغتهم وأدخلوا بهما مؤلفين من التاريخ سجلتهما العربية: مؤلف المجاهدين في الشرقيين وموقف للتخاذلين في المجنئين وجرى بهما قلم سرفلتس العجوز في راعته «دون كيخوته» من غير زيادة ولا نقصان.

والشعريون في أيامنا هم أبناء البوسنة والهرمك الذين أسلمنا رعايهم للإنجليز والفرنسيين والروس والأمريكان يفعلون بهم ما يشاؤون وعشيرتنا من العرب والمسلمين ليس وراهم ولا أمامهم إلا الخذلان. نعم وربما كنت سئقول وأنت تثرث الدمع: وكأنكم قد نسيتم بصنيحكم ما كانت عليه شبه الجزيرة الإيبيرية وهي في ظل الإسلام من حضارة زاهرة لم تبلغ شأوها أمة من الأمم الأوروبية في ذلك الحين، بهرت بروعتها الشاعرة الألمانية هيروزثيا التي نظمت شعرها في منتصف القرن العاشر وسنت قرطبة «زينة العالم» كما بهرت دى جررتن سفير امبراطور ألمانيا أوتون الأول إلى عبدالرحمن الناصر فراعاه - على حد قوله - ما هنالك من ترف لا يذانيه ترف ورقة لا تضارعها رقة.

وإلى قرطبة حج البابا سلغستر الثاني أيام أن كان راهباً لتلقى العلم في مسجدها الجامع، وكان هذا الباب من أظم البابوات وأعظمهم شأنًا.

كما نسيتم أن اسناكم سواكم أن شبيبة الأسبان من اتباع المسيح لم يكن يروثهم شيء مطلقاً يروثهم الشعر العربي والقصص العربي، وقد شكوا الطران الفاروق بأعلى حسوته من أنهم لم يهودوا يطالعون من الكتب إلا كتب المسلمين وأسفارهم في الأدب والتاريخ، قال: ولا تكاد تجد بين اتباع المسيح واحداً من ألف يحسن كتابة رسالة

إلى أخ له أو صديق، أما من يتباهون بمعرفة بالألفاظ العربية ويحفظون الشعر العربي لما له عندهم من جمال، فهم الجمل اللغيف الذي لا يحصى عدده.

ثم هل نسيتم ترجمة الأناجيل الأربعة إلى العربية ومزامير داود عليه السلام ترجمها إلى العربية حفص القرطبي إلى غير ذلك مما وقف عليه المستشرق الأسباني ادوارو سافيدرا من مخطوطات في كاتدرائية ليون؟.

نعم وتعلم أنك لا تعمل بالوفاء ولا بالتاريخ الهجري شيئاً، فالهجرة عندك وعند أمثالك من عشاق الحقيقة والمناضلين عنها هي الشروع عن الأهل والوالد والدار إلى افق الحرية الرعب الذي لا يضيّق بالأحرار ولا بعقيدة الأحرار. وأصحاب التراجم والطبقات والمؤرخين للأعلام من علماء الإسلام وأنت منهم إنما بنوا تراجمهم على الوفاة دون الميلاد لأن الموت يذهب بالأفهام ويسوى بين الأقوياء والضعفاء وهو الحقيقة الكبرى التي تتوارى معها الترهات والأباطيل وأنت الذي تقول:

على الدهر إذا ما رأينا وأدركنا

فجسامه تبشر ولذاته تغنى

إذا أنكنت فيه سره ساعة

توتته كسر الطرقة واستخلفت هزنا

إلى تبعاته في العمار ورفقه

نرتدّ لنديه أن لم نكن كنه

عصلنا على هم واثم وبسرة

وفسكات الذي كنه نلذ به عنا

عنين لما رآني وشغلي بما أنى

وغم لما يرهبني فحبشكته لا بينا

كسان الذي كنا نسسر به كونه

إذا عرفت النفس لغضا بلد معنى

ويقول أيضا وكأني تنسى نفسك:

كانت له بالبرزخ لم قد تباروا

وقيل لم أودى على بن أحمد

ليبار به حروبه هناك وضاع له

وكم أذيع تدرى وغمد سرور

عسا الله عنه يوم أرمي شاعنا

عن الأعلى حورلا إلى بطنه لمحد

وأترته ما قد كنته مضططاه

والقر الذي أنست دهرأ بهرصد

لوا راجعت إن كان رادى نقدا

ويانصبه إن كنته لم أترور

وأنت الذي ذقت الأمرين من الأحقاد والقتلوات
المخالفين لك والخصام، وكلنا يذكر ما يكتبه عنك مؤرخ
الاندلس أبو مروان بن هبان مما لا يخفى فيه تعامله
عليك وإظهار معانيك قبل مصاسنك في لغة مجهزة
باجنحة البهش والشنان تسوقها بالفاظها لانه لا يلقى
فيها التخييص والإجمال من البسط والبيان. قال: كان
أبو محمد حامل فنون من حديث وفقه وجدل ونسب وما
يتعلق بأذيال الأدب، مع المشاركة في كثير من أنواع
التعاليم القديمة من المنطق والفلسفة، وله في بعض تلك
الفنون كتب كثيرة غير أنه لم يخل فيها من الغلط
والسقط، لجراته في التسور على الفنون لا سيما المنطق
فإنهم - زعموا - أنه زلّ هناك وضلّ في سلوك تلك
المسالك وبخالف أرسططاليس واضعه مخالفة من لم يلهم
فرضه ولا ارتاض في كتبه.

ومال به أولاً النظر في الفقه إلى رأى أبى عبد الله
محمد بن إدريس الشافعي يناضل عن مذهبه وانصرف
عن مذهب غيره حتى رسم به ونسب إليه، فاستهدف
بذلك لكثير من الفقهاء وعيب بالشذوذ، ثم عدل في الآخر
إلى قول أصحاب الظاهرة مذهب داود بن علي ومن اتبعه
من فقهاء الانصار فتحمه ونهجه وجادل عنه، ووضع
الكتب في بسطه وثبت عليه إلى أن مضى لسبيله رحمه
الله.

قال: وكان يحمل علمه هذا ويجادل من خالفه فيه
على استرسال في طباعه ومكّل بأسراره، واستناد إلى
العهد الذي أخذه الله على العلماء من عبادته طيبينته
للناس ولا يكتفونه، فلم يك يلفظ صدمه بما عده
بتمريض ولا يرفه بتدريج بل يمسك به معارضه صك
الجدل ويُنشئه متلقه إنشاق الخردل، فينفر عنه القلوب
ويوقع بها الندوب، حتى استهدف إلى فقهاء وقته
فتمالوا على بغضه وردوا قوله، وأجمعوا على تضليله،
وشتموا عليه، وحكروا سلاطينهم من فتنته، ونهوا
عوامهم عن البدو إليه والأخذ عنه، فطلق الملوك يقصونه
عن قريهم ويوسيونهم عن بلادهم، إلى أن انتهوا به إلى
منقطع أثره بقربة بلده من بادية لبكة، وبها توفي رحمه
الله سنة ست وخمسين وأربعمائة، وهو في ذلك غير
مرتدع ولا راجع إلى ما أرادوا له بيت علمه فيمن يتناه
ببانيته تلك، من عامة المقتسين منه من أصاغر الطلبة
يجنّهم ويفقههم ويدارسهم، ولا يدع المناظرة على العلم
والمواظبة على التأليف والإكثار من التصنيف حتى كمل
من مصنفاته في فنون العلم وقر بعير لم يعد أكثرها عتبة
بابه لتزهد الفقهاء طلاب العلم فيها حتى أحرق بعضها

بإشبية ومزقت علانية، لا يزيد مؤلفها ذلك إلا بصيرة
في نشرها وجدالاً للمعاند فيها إلى أن مضى لسبيله.

ومن شعورك تصف ما أحرق لك من كتبك ابن عباد
قولك:

ولكن حرقوا القرطاس لا حرقوا الذي

تضمنه القرطاس بل هو في صدرى

يسير معي حيث استقلت ركابى

وينزل أن أنزل ويدفن من قبرى

دمرى من أهرق دمي وكافد

وتولوا بدمى كى يرى الناس من يدرى

والله قسمردى من المكاتبه بداء

فكم دوى ما بخرى له من ستر

وقلت أيضاً:

من ظلم بى فى فروع علم

بدوا ولم يدر منه أصلاً

فكلما ازداد فيه سعياً

زاد لى منى بذاك جهلاً

ثم نقول له ونحن نختم هذه المناجاة: ولكن وويل لنا
عندك يا أبا محمد من لكن هذه لائها ستثير غضبك: هلا
وافقتنا على أن تكون الألفية التى نكتبها وسيلة تغل
بها لنذكرك ونذكرك أثارك وابن تقع من الإسلام المعاصر
الذى تفرقت بأمله السبل وأنت تحفظ الحديث المشهور
الذى رواه عمر رضى الله عنه واستهل به البخارى كتابه
الجامع الصحيح ما أظلت أنت وشرحه الكلام فيه، وهو
قوله صلى الله عليه وسلم: «إنما الأعمال بالنيات وإنما
لكل امرئ ما نوى» الحديث.

وكانى به رحمه الله حين يسمع الحديث يسكت عنه
الغضب ثم يولى طريقاً يلفه مثل السحاب

بلى فالذى يعيننا من ابن حزم وننتقل بالكلام من
ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة. هو أين يقع من
الإسلام المعاصر الذى تفرقت بأمله السبل، ومعنى ذلك
النظر إلى التراث الذى خلفه ابن حزم بعيون حية
والعيون الحية لا تقرا إلا قراءة خصبه والقراءة الخصبه
لا تتأنى إلا فى تجربة تملأ القصد أى تتحقق فيها
مطالب الروح العالية، ولا يكون ذلك إلا بأن نفكر فى
التراث بقولنا لا بقول الآخرين.

وأنا على كثرة ما كتب ابن حزم لا أعدل بكتبه
الثلاثة: الإحكام فى أصول الأحكام، والمجئى فى
الفقه والفصل فى الملل والأهواء والنحل شيئا،
أدام النظر فيها والرجوع إليها كلما عرضت لى مسألة
فلا ألث أن أجد فيها شفاء لنفسى، وودت لو استطعت
أن أنقل إلى القراء ما قاله ابن حزم فى أكثر القضايا
كقضية التكفير والربا ومعاملات البنوك والصحاب
والسفود والغناء والحلال والحرام وغيرها من القضايا
التي تشغل الألمان ولكن لا يتسع المقام فى هذه العجالة.

وكان مما فكرت فيه طويلاً الحملة الضارية على
الإسلام من بعض زعماء العالم وبساسته فى أوروبا
وأمرىكا وبحث اتصاله عن السبب فى ذلك وعالته إلى أن
وقفت على كلام لابن حزم فى كتابه «الفصل فى الملل
والأهواء والفصل» يمكن أن يكون فيه تفسير لهذا
الحقد الدفين الذى يكره أعداء الإسلام للإسلام ذكر فيه
الإسناد ووجوه النقل عند المسلمين لدينهم وكتابهم.

وابن حزم بهذا الكتاب يعد - كما ذكرت المستشرق الأسباني أسين بلاسيوس - أول مؤرخ للعقائد والآراء الدينية وهو فرع من فروع التاريخ الثقافي لم تعرفه أوروبا إلا في القرن للتاسع عشر.

وهذا النقل عنده على أقسام: أولها شيء ينقله أهل المشرق والمغرب عن أمثالهم جيلاً جيلًا لا يختلف فيه مؤمن ولا كافر، منصف غير معاند للمعاينة وهو القرآن المكتوب في اللصاحف في شرق الأرض وغربها، لا يشكون في أن محمد بن عبدالله بن عبدالمطلب أتى به وأخبر أن الله عزوجل أوحى به إليه من أتبعه أخذ عنه كهذه كذلك ثم أخذ عنه هؤلاء حتى بلغ إلينا.

ومن ذلك الصلوات الخمس فإنه لا يختلف مؤمن ولا كافر ولا يشك أحد أنه صلاها بأصحابه كل يوم وليلة في أوقاتها للمعاهدة وصلها كذلك كل من أتبعه على دينه حيث كانوا كل يوم هكذا إلى اليوم، لا يشك أحد في أن أهل السند يصلونها كما يصلونها أهل اليمن، وكصيام شهر رمضان فإنه لا يختلف كافر ولا مؤمن ولا يشك أحد في أنه صامه رسول الله صلى الله عليه وسلم وصامه معه كل من أتبعه في كل بلد كل عام ثم كذلك جيلاً جيلًا إلى يومنا هذا.

وكالحج فإنه لا يختلف مؤمن ولا كافر ولا يشك أحد في أنه عليه السلام حج مع أصحابه وأقام المناسك ثم حج المسلمون من كل أفاق من الأناق كل عام في شهر واحد معروف إلى اليوم.

وكجملة الزكاة وكسائر الشرائع التي في القرآن الكريم من تحريم القرائب والميتة والخنزير وسائر شرائع الإسلام، وكلياته من شق القمر ونعاه اليهود إلى تمنى

الموت وسائر ما هو في نص القرآن ومتقول، وليس عند اليهود ولا عند النصارى مثل هذا النقل شيء أصلاً لأن نقلهم لشريعة السبت وسائر شرائعهم إنما يرجعون فيها إلى التوراة، ويقطع نقل ذلك ونقل التوراة إطباقهم على أن أوائلهم كفروا بأجمعهم ويرثوا من دين موسى وعبدوا الأوثان علانية دعواً طويلاً، ومن المحال أن يكون ملك كافر عابد أوثان هو وأمه كلها معه، كذلك يظنون الأنبياء ويختصونهم ويقتلون من دعا إلى الله تعالى، ويقطع بالنصارى عدم نقلهم إلا عن خمسة رجال فقط وتبديل التوراة والإتجيل.

والثاني شيء نقلته الكافة من مثلها حتى بلغ الأمر إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ككثير من آياته ومعجزاته التي ظهرت يوم الخندق وفي تبرك بحضور الجيش وككثير من مناسك الحج، وكزكاة التمر والبز والشعير والورق والإبل والذهب والبقير والغنم ومعاملته أهل خيبر وغير ذلك مما يخفى عن العامة وإنما يعرفه كراف أهل العلم فقط وليس عند اليهود ولا النصارى من هذا النقل شيء أصلاً لأنه يقطع بهم ما قطع بهم دون النقل الذي ذكرنا قبل من إطباقهم على الكفر الدهور الطوال وعدم إيصال الكافة إلى عيسى عليه السلام.

والثالث ما نقله الثقة عن الثقة كذلك حتى يبلغ إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فيخرج كل واحد منهم باسم الذي أخبره ونسبه، بكلهم معروف الحال والعين والعدالة والمكان، على أن أكثر ما جاء هذا الجري منقول نقل الكواف إما إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم من طرق جماعة من الصحابة رضى الله عنهم، وإما إلى الصحاب وإما إلى التابع وإما إلى إمام أخذ من التابع،

أن ينزع عنه جلده أو يدعى لنفسه جلد غيره، والذين يزعمون في التراث أو يزعمون غيرهم فيه إنما يتكبرون لأنفسهم ثم لأبائهم وأمهاتهم.

وكأنني بمن يرمي للتمسح بما عند الآخر طريد أو لقيط قد لفظه هذا الآخر لأنه يراه كذاباً قد عرفه بسيماه.

فهل نعجب بعد ذلك أن يتنادى للقيم بخطر الإسلام بعد سقوط الشيوعية ويتردد صدق ذلك في الصحافة العالمية ووكالات الأنباء ويوصف المجاهدون من أبناء اليوسنة والهرسك بأنهم متعصبين، لا لشيء إلا لأنهم يدافعون عن بلادهم تحت راية الإسلام.

....

وقد شنع قوم من المعاصرين على ابن حزم أنه يحكم مذهبه الظاهري بصرية النصوص ولا يعمل العقل وكل ذلك باطل لا أصل له بل العكس هو الصحيح مما نراه في كلامه عن إثبات العقول في كتاب الإحكام. ويخل في نظرية المعرفة أو قد استهله ببيان للذاهب في العلم، إذ قال نعم لا يعلم شيء إلا بالإلهام، وقال آخرون لا يعلم شيء إلا بقول الإمام. وهو محمد المهدي آخر الأئمة الاثني عشر عند الشيعة وقال آخرون لا يعلم خبر إلا بالتقليد ولجئوا في إبطال حجة العقل بأن قالوا: قد يرى الإنسان يعتقد في شيء ويجادل عنه ولا يشك في أنه حق ثم يلوح له غير ذلك فلم كانت حجج العقل صادقة لما تغيرت أبعثها.

وهذا تنويه فاسد ولا حجة لهم على مثبتى حجج العقول في رجوع من رجع عن مذهب كان يعتقده ويتأصل عنه لأننا لم نقل أن كل معتقد لمذهب ما فهو

يعرف ذلك من كان من أهل المعرفة بهذا الشأن، وهذا نقل خص الله تعالى به المسلمين دون سائر أهل الملل كلها وإبقاء عندهم غصاً جديداً على قديم الدهور منذ أربعمائة عام وخمسين عاماً (وهو العام الذي كتب فيه ابن حزم هذا الكلام ونحن في سنة ١٤١٥ وعلى ذلك يكون ما نقل غصاً جديداً قد نقل منذ ألف وأربعمائة وخمسة عشر عاماً) في المشرق والمغرب والجنوب والشمال، يرسل في طلبه من لا يحصى عددهم إلا خالفهم إلى الاتفاق البعيدة ويوظف على تعقيده من كان الناقذ قريباً منه وقد تولى الله تعالى حفظه عليهم والحمد لله رب العالمين فلا تلوتهم رلة في كلمة في فرقها في شيء من النقل إن وقعت لأحدهم ولا يمكن فاسقاً أن يقدم فيه كلمة موضوعة والله الشكر، وهذه الأقسام الثلاثة هي التي نأخذ بينها منها ولا نتمدها إلى غيرها. وما ذكره ابن حزم من وجوه النقل من المفاخر التي انفرده بها التراث الإسلامي، فلم يثأت لامة من الأمم إسناد متصل من نبينا في غير هذا التراث، ما استظهره علماء الإسلام من المحدثين والأصوليين وغيرهم في ذلك من طرق البحث والنظر. ومناهج في نقد الروايات وتوثيق النصوص وتحقيق التاريخ مما لا نكاد نجد له نظيراً عند سواهم من الأمم الآخرين.

والحافظون على الإسلام يعلمون ذلك ويعلمون أن الإسلام أقام من الشعوب التي دانت به ما كان يسميه نابليون بالقارة السادسة وهي بتراتها وعلى ضعفها أقوى من الفولاذ، فالتراث ليس ثوباً نخلعه ونعود إليه فتلبسه ثم نخلعه مرة ثانية وثالثة ورابعة إلى أن يبلى بل وهو ينزل منزلة الجلد من الإنسان، والإنسان لا يستطيع

محق فيه، ولا قلنا إن كل ما استدلل به مستدل ما على مذهب فهو حق.

ولو قلنا ذلك لغارتنا حكم العقول لكن قلنا إن من الاستدلال ما يؤدي إلى مذهب صحيح إذا كان الاستدلال صحيحاً مرتباً ترتيباً قوياً. وقد يوقع الاستدلال إذا كان فاسداً على مذهب فاسد وذلك إذا خولف فيه طريق الاستدلال الصحيح.

فالراجع من مذهب إلى مذهب لابد له ضرورة من أن يكون أحد استدلاليه فاسداً إما الأول وإما الثاني، وقد يكونان معاً فاسدين فينتقل من مذهب فاسد إلى مذهب فاسد أو من مذهب صحيح إلى مذهب فاسد أو من مذهب فاسد إلى مذهب صحيح، لابد من أحد هذه الوجوه ولا يجوز أن يكونا صحيحين أثبتنا لأن الشيء لا يكون حقاً وباطلاً في وقت واحد ومن وجه واحد، وقد يكون اسماً كثيرة كلها باطلة إلا واحداً فينتقل المرء من قسم فاسد منها إلى آخر فاسد، وهذا إنما يعرض لمن غبن عقله ولم ينعم بالنظر فعال بهوى أو تهوى يشهده أو أصحح لفرط جبته، أو لمن كان جاهلاً بوجوه طرق الاستدلال الصحيحة لم يتألمها ولا تعلمها، وأكثر ما يقع ذلك فيما يأخذ من مقدمات بعيدة، فكان الطريق المؤدى من أوائل المعارف إلى صحة المذهب المطلوب طريقاً بعيداً كثير الشعب فيكل فيها الذهن الكليل ويتدخل السامية ويتولد الشك كما يدخل ذلك على الحاسب في حسابه على أن الحساب علم ضروري لا يتناقض، فيجد أعداداً متفرقة في قرطاس، فإذا أراد الحاسب جمعها فإن كثرت جداً فريماً غفل وغلط حتى إذا حقق وتثبت ولم يشغل خاطره بشيء وقف على اليقين بلا شك.

وهذا شيء يوجد حساً كما ترى، وقد يدخل أيضاً على الحواس فيرى المرء بعينه شخصاً فريماً ظنه زيدا وكابره عليه حتى إذا تثبت فيه علم أنه عمرو، وهكذا يعرض في الصوت المسموع وفي الملموس وفي المذوق، وقد يعرض في الشيء يطلبه المرء وهو بين يديه في جملة أشياء كثيرة فيطول عناقه في طلبه ويتعذر عليه وجوده ثم يجده بعد ذلك، فلا يكون عدم وجوده إياه مبطلاً لكونه بين يديه حقيقة، فكل ذلك يعرض في الاستدلال.

وليس شيء من ذلك بموجب بطلان صحة إدراك الحواس ولا صحة إدراك العقل الذي به علمت صحة إدراك الحواس ولولاه لم نعلم أصلاً كما أن حواس المجنون المطبق والمفلس عليه لا يكاد ينتفع بها، ولما يعرض هذا في أعداد يسيرة ولا فيما أخذ بمقدمات قريبة من أوائل المعارف ولا سبيل إلى أن يعرض ذلك فيما أوجبه أوائل المعارف إلا لسوفسطاني رقيق علم يقينا بقلبه أنه كاذب وأنه مهمل وقاح، أو لمرور مسوس ينغي أن يعالج دماغه، فهذا معذور.

فالذي ظنوه من رجوع من كان على مذهب ما إلى مذهب آخر أن ذلك كله حجاج عقل تقاسمت إنما هو خطأ صريح، فمن هنا دخلت عليهم الشبهة، وإنما بيان ذلك أن ما كان من الدلائل صحيحاً محققاً فهو حجة العقل وما كان منها بخلاف ذلك فليست حجة عقل بل العقل يبطلها.

وقد سألوا أيضاً فقالوا بأي شيء عرفتم حجة العقل؟ أبصجة عقل أم بغير ذلك؟ فإن قلتم عرفناها بحجة العقل ففي ذلك نازعتمكم، وإن قلتم بغير ذلك فهاتوه.

وهذا سؤال مبطل للحقائق كلها والجواب على ذلك أن صحة ما أوجب العقل عرفناه بلا واسطة وبلا زمان، ولم يكن بين أوقات فهمنا وبين معرفتنا بذلك محصلة البتة، ففي أول أوقات فهمنا علمنا أن لكل أكبر من الجزء وأن كل شخص فهو غير الشخص الآخر وأن الشيء لا يكون قائماً قاعداً في حال واحدة، وأن الطويل أمد من القصير، وبهذه القوة عرفنا صحة ما توجبها الحواس، وكلما لم يكن بين أول أوقات معرفة المرء وبين معرفته به محصلة ولا زمان ولا وقت للاستدلال فيه، ولا يدري أحد كيف وقع له ذلك إلا أنه فعل الله عز وجل في النفوس فقط، ثم من هذه المعرفة أنتجنا جميع الدلائل.

ويقال إن قال بالإلهام: ما الفرق بينك وبين من ادعى أنه إلهم بطلان قوله فلا سبيل له إلى الانفصال عنه، والفرق بين هذه الدعوى ودعوى من ادعى أنه يدرك بعقله بخلاف ما يدركه ببديهة العقل وبين ما يدركه بأوائل العقل أن كل من في المشرق والمغرب سئل عما ذكرناه اتنا عرفناه بأوائل العقل أخبر بمثل ما تخبر سواء بسواء المبدعين للإلهام والإدراك ما لا يدركه غيرهم بأول عقله لا يتفلق اثنتان منهم على ما يدعيه كل واحد منهم إلهاماً أو إنراكاً، فصحح بلا شك أنهم كلمة وأن الذي بهم وسواس.

وأيضاً فإن الإلهام دعوى مجردة من الدلائل، وإن ادعى كل امرئ بدعواه المكرة لما ثبت حق ولا بطل باطل ولا استقر ملك أحد على مال ولا انتصف من ظلم ولا صحت ديانة أحد أبداً لأنه لا يعجز أحد عن أن يقول ألهمت أن دم فلان حلال وأن ماله مباح لي أحده وأن زيجته مباح لي وطأها، وهذا لا ينفع منه، وقد يقع في النفس وسواس كثيرة لا يجوز أن تكون حقاً وأشياء

متضادة يكتب بعضها بعضاً، فلابد من حاكم يميز الحق منها من الباطل، وليس ذلك إلا العقل الذي لا تتعارض دلائله.

ويقال إن قال بالإمام بأي شيء عرفت صحة قول الإمام أبيرهان أم بمعجزة أم بالإلهام أم بقوله مجرداً، فإن قال ببرهان كلف بأن يأتي به ولا سبيل له إليه، وإن قال بمعجزة ادعى البهتان لا سيما الآن وهم يقررون أنه خفي عنهم موضعه، وإن قالوا بالإلهام سئلوا بما ذكرنا في إبطال الإلهام، وإن قالوا بقولهم مجرداً سئلوا عن الفرق بين قولهم وقول خصوصهم في إبطال مذهبهم دون دليل، ولا سبيل إلى وجه خامس أصلاً.

ويقال إن قال بالتقليد: ما الفرق بينك وبين من قلّد غير الذي قلّدت أنت بل قلّد من قلّدته أو جهله، فإن أخذ يستدل في فضل من قلّد كان قد ترك التقليد وسلك طريق الاستدلال من غير التقليد.

وقد افرد ابن حزم في إبطال التقليد باباً ضخماً قريب آخر كتاب الأحكام استوعب فيه إبطاله ويقال إن قال لا يدرك شيء إلا من طريق الخبر: أضربنا الخبر كله الحق أم كله باطل أم منه حق وباطل فإن قال هو باطل كله، كان قد أبطل ما ذكر أنه لا يعلم شيء إلا به وفي هذا إبطال قوله وإبطال جميع العلم.

وإن قال حق كله عورس باختيار محيط لمذهبه فلزمه ترك مذهب لذلك أو اعتقاد الشيء وبضده في وقت واحد وذلك ما لا سبيل إليه، وكل مذهب ادعى إلى الحلال وإلى الباطل فهو باطل ضروري، فلم يبق إلا أن من الخبر حقاً وباطلاً، فإذا كان كذلك بطل أن يعرف صحة الخبر بنفسه إذ لا فرق بين صورة الحق منه وصورة الباطل

فلابد من دليل يفرق بينهما، وليس ذلك إلا لحجة العقل المفرقة بين الحق والباطل.

ثم يقال لجميعهم بآى شيء عرفتم صحة ما نؤمنون إليه وصحة التوحيد والنبوة وبينك الذى أنت عليه: أيعقل صحة كل ذلك أم بغير عقل؟ وبآى شيء عرفت فضل من قلدت أو صحة ما ادعيت أنك الهمة بعد إن لم تكن ملهما إياه ولا مقلدا له برهة من دهرك، وبآى شيء عرفت صحة ما بلغك من الأخبار وهل لك عقل أم لا عقل لك، فإن قال صرفت كل ذلك بلا عقل ولا عقل لى فقد كثفينا مؤيقتة وبلغنا من نفسه أكثر مما رغبنا منه، فلننا إننا رغبنا الاعتواف بالخطأ، فقد زاننا فى نفسه منزلة لم نرغبها منه وسقط الكلام معه وإزمنا السكوت عنه، وإلا كنا فى تصاب من يكلم السكارى والطافمين والمجانين المتعربين على الطريق.

فإن قال لى عقل ويعقل عرفت ما عرفت فقد أثبت حجة العقل وترك مذهبه الفاسد ضروية.

هذا هو مذهب ابن حزم فى حجة العقل وكلامه فيها يبطل كل دعوى بخلاف ذلك ومن أجمل ما يروى فى ذلك ما قاله تلميذه عبدالله الحميدى: قلت له يوماً أبو نواس:

عسّرضن لى الذى صحة بحجه

ثم دفعه بروضه البليغ

فقل أنت فى طريق التحقيق فقال:

أين قول وجه الحق فى نفس سامع

ودعه فنور الحق يسرى ويشرق

سبيلسه ولقأ فبنس قساره

كما نس القيد المرتق مطلق

وأشد له أيضاً صاحب الذخيرة فيما كان يعتقده من

للمذهب للظاهرى من جملة أبيات:

ولدى عدك فبمن سباني حسنه

يطيل سسلسى فى البرى

ويقول:

أنى حسن وجه لوح لم تر حبه

ولم تدركه الجسم أنته قتل؟

فقلت له أسرفت فى اليوم ظالم

وعندى رد - لو أردت - طويل

الم تدانى عاصرى وأنسى

على ما بدا حتى يقوم دليل



في عهد السلب كنت وأما بقراءة مؤلفه «تاريخ الفلسفة اليونانية» بسبب فئة الفاضل، وانتقاله المنطقي من عبارة إلى أخرى، فعمزت على التعريف إليه. وانفصلت عن هذا العزم إلى الأب جورج شحاتة قنواقي الذي كان مقيماً بمعهد الآباء الدومينكان، والذي يضم مكتبة ثرية بالمؤلفات الفلسفية كتبت كثير التردد عليها. وكان الأب قنواقي على علاقة حميمة مع يوسف كرم. وتم اللقاء في أحد أيام شهر يونيو من عام ١٩٤٥. وكنت وقتها قد فرغت من امتحانات السنة الثانية بقسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن). وفي هذا اللقاء فدمت إلى يوسف كرم ترجمتي لماضرة كان قد ألقاها عن برجسون باللغة الفرنسية في إحدى المحلات التهامية التي كانت تتمتع بمعهد الآباء حيث كان يحاضرنا للفلسفة في كلية الآداب، وإلى طنطا صديقاً حيث كان يقيم مع أخته. وفي القاهرة حيث كان يعتكف ليضمة أيام في معهد الآباء الدومينكان.

وكان يوسف كرم ملتزماً للتسامية الجديدة، فأكملت على قراءة مؤلفات أصحاب هذا المذهب للفلسفي وفي مقدمتهم جاك ماريان وجيلسون وجاريجولاجرانج وسيرنلاج، الأمر الذي كان من شأنه تخصيص الحوار بينه وبين. والجدير بالنتويه هنا ما لاحظته. في هذا الحوار، من ثلاثة أمور:

الأمر الأول أن يوسف كرم يتكلم كما لو كان يكتب. فاللفظ دقيق والمعارات متصلة اتصالاً منطقياً بلا زيادة أو نقصان. والأمر الثاني أن الحوار لم يكن إلا فلسفياً لمدة أربع ساعات. والأمر الثالث أن يوسف كرم متحكم في مصطلحات وأراء الفلاسفة المسلمين. وكان هذا للتحكم ترميزاً لي على قراءة مؤلفات هؤلاء.

وعندما صدر كتابه بعنوان «العقل والوجود» (١٩٥٦) لاحظت أنه يقتبس نصوباً من الفلاسفة المسلمين لتدعيم وجهة نظر للتسامية الجديدة. وعندما أبدت هذه الملحوظة كان جوابه أنه يقصد من ذلك إجراء حوار بين الفلسفة المسيحية والفلسفة الإسلامية. وأن يجعل التسامية الجديدة تنطق بلسان عربي مبين. وفي تقديرى أن يوسف كرم في إجراءاته

رؤيتي لـ يوسف كرم

ه إلى هذا البحث في مؤتمر مدرسة الاسكندرية عبر للمصورة.
يناير ١٩٩٤ بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية.

مبدأ الحوار على أرضية فلسفية كان مستحيًا لما كان يدور في حلقة فلسفية كانت قد تأسست في القاهرة عام ١٩٣٧ تحت اسم «إخوان الصفا» من نخبة من أساتذة الفلسفة وعلماء الكلام وعلماء اللاهوت. وكانت الأبحاث المتداولة في هذه الحلقة تدور على الكشوف عن أوجه الاتفاق بين المتصوفة في المسيحية والإسلام. وكان رئيس الحلقة للمشرق الفرنسي لويس ماسينيون المعروف بأبحاثه عن الحلاج، المتصوف المسلم، لما له من أفكار تماثل أفكار المتصوفة المسيحيين. مما هو جدير بالتتويه، في هذا المقام، أن يوسف كرم التي محاضرة عنوانها «آراء إخوان الصفا» الفلسفية عام ١٩٣٦، أي قبل تأسيس حلقة «إخوان الصفا» يعلم واحد، ومما هو جدير بالتتويه أيضًا أن يوسف كرم، في الحوار الذي كان يجريه بين التمازج الجديدة والفلسفة الإسلامية، كان يرى أن المنهج القويم يبدأ من اليقين الطبيعي بالبيدييات، ويستعين في التدليل على ذلك بتجربة الغزالي التي حكاهما في «المفخذ من الضلال» وهي تجربة الضك التي خرج منها «بنو قنفذ» لله تعالى في المصدر. ويعلق يوسف كرم على هذه العبارة بقوله «إنه يعني نور الحسد الذي به يدرك العقل الأوليات بصفة دين حاشية إلى برهان. وعلى الرغم من أن يوسف كرم يشكك فيما حكاه الغزالي إذ يقول «سواء كانت هذه الحكاية صادقة أم مركبة للتشويق والتزيين» إلا أن الحل الذي تنتهي إليه هو الحل الصحيح^(١). هذا بالإضافة إلى محاضرة كان قد قام بها عام ١٩٣٦ بعنوان محلة الغزالي على الفلاسفة، يعرض فيها لكتاب «تهافت الفلاسفة» فيلن أن الغزالي قد انتصر في معركته ضد أستاذي الضلال «الفارابي وابن سينا»، وانتصر الغزالي هو في نفس الوقت انتصاراً للتشواوية الجديدة في حضن نظرية قدم العالم، وبعض سلب الجزئيات من المعرفة الإلهية، وبعض نفى بحث الأجسام وحساب اليوم الآخر. بيد أن يوسف كرم يختلف مع الغزالي في أن الغزالي كان ينشد من بيان تهافت الفلاسفة تهافت الفلسفة ذاتها، بنائل أنه امتد بفتحه إلى مبدأ العلية وهو ما يعزز العقل في أسسه. وهنا يربط يوسف كرم بين الغزالي وكانظ لأن ما فعله الغزالي بمبدأ العلية فعله

كانظ كذلك. وفي تقدير يوسف كرم أن الغاية من نقد كل من الغزالي وكانظ لجداً العلية هي أن ينشأ الحروب على الليتافزيقا ليستبدل بها الإيمان. وعلى الضد من ذلك يقف توما الأكويني الذي يقر أن العقل يندى دوره عندما يصدر حكمه على أسباب «الإيمان» وليس على مضمون الإيمان، لأن هذا للمؤمن فائق للطبيعة. هذا عن موقف يوسف كرم من الغزالي فما هو موقفه من ابن رشد؟

كان ابن رشد موضع نقد مبرر، في العصر الوسيط، من الجبرت الأكبر وتوما الأكويني. حذر الأول رسالة وفي وحدة العقل رداً على ابن رشد بإشارة من البابا عام ١٢٥٦. أما الثاني فقد دخل في صراع عنيف مع الرشديين، وكانوا قد تكانثوا في كلية الفنون بباريس، فألف رسالة «في وحدة العقل» رداً على الرشديين^(٢). وفي الاتجاه نفسه سار يوسف كرم، إذ هو نعمت ابن رشد بلته من اللابيين^(٣). والسؤال إذن: إذا كان يوسف كرم يؤثر الغزالي على ابن رشد، وإذا كانت مهمة الغزالي هي بيان تهافت الفلاسفة في عصره، فهل هذه هي مهمة يوسف كرم أيضاً؟ جوابي أنه إذا كانت مهمة الغزالي هي بيان تهافت الفلاسفة في عصره، فإن مهمة يوسف كرم بيان تهافت الفلاسفة المحدثين دفاعاً عن التوماوية في العصر الوسيط، فالعصر الوسيط في رأي، ليس عصر جهل وظلام، لأن الدين الحديث متحدره عنه. هذا بالإضافة إلى أن الفلاسفة للرشديين التزاماً التحليل المنطقي فعملوا على نمو العقل الأروبي^(٤).

أما العصر الحديث وما سبقه من عصر «نهضة»، فوفا على الضد من العصر الوسيط، فحضر النهضة، في رأي، تميز بظهور المذهب الإنساني الذي دما إلى الدين الطبيعي والأخلاق الطبيعية وعمل على سلخ الفلسفة من الدين أو بعبارة أدق عمل على إخماد الفلسفة خصمية الدين، وعمل على تقويض لمسيحية من الداخل استناداً إلى البروتستانتية التي زعمت أن الدين يقوم على الفصل المبر، وعمل على ارتداد سلطان الإنسان على الأرض بفضل خروج العلم الآلي من ازدهار الصناعات، فشمع إنسان عصر النهضة ومكانه رب

نفسه وليس فوقه رب^(٥) ومن ثم ظهر تيار وشي ويذبح الإلحاد تحت ستار دراسة أرسطو وابن رشد.

تلك هي خصائص عصر النهضة، في رأى يوسف كرم، وهي خصائص العصر الحديث إلى أيماننا. وهو يرد هذه الخصائص إلى اثنتين: الفردية الحقيقية في الأدب والدين والسياسة، والعناية البالغة بالعلم الأكلي، فاستقلت الفلسفة عن الدين وتكونت فلسفة إنسانية تشيد بالعلم الأكلي وتحمس مجالها على قدر مجاله، كما تكونت فلسفة تتحدث عن الروحانية والمسيحية، ولا تعني سوى عاطفة دينية. وفي هذا الإطار كان نقد يوسف كرم لفلاسفة العصر الحديث ابتداء من ديكاكارت إلى أيماننا. ديكاكارت، في رأيه، يبيت في فلسفته روحاً مدافرة للدين، ويجعل العقل منفزلاً في نفسه، وليس في حاجة إلى التعلم من السلفه فيقيم الفردية التي تجعل الشخص أملاً للحكم على الأشياء بنفسه. ولهذا فإن يوسف كرم ينظر إلى فلسفة ديكاكارت على أنها مستور الفكر الحديث^(٦). ثم يواصل السفرية من الفلاسفة الآخرين، فعولكه بضاعت الفلسفية ضئيلة سطحية، واسلوويه يبين كثيرا من المصادجة^(٧). وسيفوزا مذهبه مله بالفاظ أنهم أن لها مدلولات وهي لا تدل على شيء^(٨). وهيموم فلسفته سفسطة لإقصاء الملتاق والجواهر عن الفلسفة^(٩). وثلاثية هييجل مفتعلة^(١٠). ومذهب التطور مرفوض لأنه سلاح ضد الدين والروحيات.

هذه النعمة من النقد الساخر هي النعمة السائدة عند يوسف كرم في نقده لفلاسفة العصر الحديث باستثناء

كانط. فبعد أن فصح القول في مذهب كانط كان تعقيبه وهذا مذهب سام بلا ريب ولكن المقصد شيء وتبويره العقلي شيء آخر. فقد أخفقت محاولة كانط لإقامة الأخلاق. وسبب إخفاقه، في رأى يوسف كرم، مبرمج إلى أنه إذا كان الإنسان هو المشرع للقانون الأخلاقي، فهذا القانون لا يلزم الإرادة إلا إذا كان صادرا عن سلطة عليا هي الله. والله كسلطة عليا غير وارد في فلسفة كانط، وكان يجب أن يكون وارداً لأن القانون الأخلاقي صادر عنه، وهو لهذا قانون إلهي. وهذا القانون الإلهي هو في الوقت نفسه قانون الطبيعة الإنسانية يتركه العقل فيها ويتركه أمراً إلهياً. وإذا كان الله من موضوعات الليتافريقا، فليتافريقا إذن هي أساس الأخلاق بل الدين هو أساس الأخلاق عند يوسف كرم. فقد انتهى كرم من تكليف كتابه عن «الأخلاق» عام ١٩٤٨ بعد عشر سنوات من القراءة والتكليف، ولكنه امتنع عن إرساله إلى المطبعة وأعاد كتابته. وفي عام ١٩٦٨ إنهار المنزل الذي كان يقطعه وضاعت «الأخلاق».

والسؤال إذن: ما هي الإشكالية التي واجهها يوسف كرم والتي دفعت إلى إعادة التكاليف؟ نطلب لظن أن الإشكالية تكمن في أن الأخلاق لابد أن تستند إلى الدين. ولكن الدين مفهوم التوماروية الجديدة هو الدين المسيحي وليس أي دين آخر. فكيف يستقيم هذا مع الحوار الذي كان يجريه يوسف كرم في ثنائيا فلسفته بين التوماروية الجديدة والفلسفة الإسلامية؟

الهوامش :

- (١) العقل والوجود، دار المعارف، ١٩٦٦، ص ٦٠. (٢) عطف العراقي، يوسف كرم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٧٧.
- (٣) الطبيعة بما بعد الطبيعة، دار المعارف، ١٩٥٩، ص ١٣٧. (٤) تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، دار الكاتب المصري ١٩٤٦، ص ٦٥.
- (٥) تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، ص ٧٠. (٦) المرجع السابق، ص ٨٤. (٧) المرجع السابق، ص ١٢٨. (٨) المرجع السابق، ص ١١٨.
- (٩) المرجع السابق، ص ١٧٢. (١٠) المرجع السابق، ص ٣٦.

الدلالة الأسطورية للبحر فى أعمال محمد حسن القبانى

صار من المتفق عليه أنه عند مطالعتنا للعمل الفنى لا يمكننا أن نفصل الفنان عن العالم موضوع رؤيته، أو الوسط الحياتى الذى يعيش فيه والذى يظهر أثره بالضرورة منعكساً فى حالاته التعبيرية وحين يتراوح هذا الأثر بين الظهور الواضح والإيهام المستتر، فإنه يدفعنا للرجوع إلى العلاقة التى تربط الفنان ببيئته المحيطة بدءاً من الخاص وحتى العام، من حيث شكل الرعى والانتباه والاستغراق والخيال والتوجه والقصد.

وبينما تبدو أغلب الظواهر المرئية مألوفة لدى الكثير من الناس، إلا أنها تمثل لدى الفنان مصدراً متجدداً دوماً من الإلهام، وذلك لقدرته الخاصة على الرؤية فيما يتعدى التعرف.

فى رواية «بالومار» للكاتب الإيطالى^١ كالفينو، يتأمل البطل بروى شديد التركيز موجة من أمواج البحر محاولاً إدراكها واستيعابها، ونجد أنه يصعب عليه أن يصل إلى نتائج محدّدة فى فهم الظاهرة التى يعانيتها لارتباطها بكل شئ حولها، ولاستحالة فصلها عن الكل، أو تثبيتها أو إدراكها فى ذاتها منفصلة عن وعيه.

لكننا نجد أن البحر عند محمد القبانى ليس مجرد موضوعاً للفهم وليس حدوداً جغرافية أو مجرد ظاهرة طبيعية، البحر عنده هو الرجم الذى تتشكل داخله الرؤية وتتسج بين ثنائيه الأساطير، هو المكان/ الزمان المتميز والخاص الذى يستدعى للذاكرة أحلاماً عتيقة وصوراً منسية، هو الرائحة واللون والعبق والضوء والشفافية والإيقاع والانسحاب والتجدد والماوراء، هو امتداد له عمق معنوى غامض مثل عمقه المادى المثير للخيال والمشاعر والحنين.

إن مشكلة التعبير التشكيلى هنا ليست الانشغال بمحاكاة المرنثات باعتبارها معنى العمل الفنى، والصورة بهذا المعنى ليست مرآة للحقيقة الخارجية بقدر ماهى مرآة للحقيقة الباطنة، حتى وإن كان موضوعها تمثيل خالص. إن الفنان يقدم لنا معادلاً مرئياً لذلك المعنى الوجدانى الذى يمثلته الموضوع بالنسبة إليه، وما يهمه من الطبيعة إنما هو ملك الجوانب الخفية المشحونة بالعاطفة أو ذلك البعد من الواقع الذى يستجيب إليه حسه.

ولد محمد القبانى وشب ووى على شاطئ البحر بين نساجى الشباك وصانعى القوارب وبانعى الأسماك، وتفتحت عيناه على مرائ تلك المياه المتحركة أبداً، هذه الحركة الأزلية فى حالاتها بين السحر والفجر والضحى والنهار والظهيرة والأصيل والغروب والظلمة وتباين الأزرق والأزوردى والرمادى والأخضر والزيتى والفيروزى والنيلى والسمائى والذهبى، وقد امتلات ذاكرته بروائع الطحلب ووطية الحجر وعذرية الماء وهو وإن كان يدرك بشريته، إلا أنه كان يشعر فى الوقت ذاته كما لو كان امتداداً لهذا الكيان الأسطورى الذى شكل نوع الحياة التى يحيهاها البشر من حوله. وعلى مدى سنوات العمر، عاش إيقاع الأمواج واهتزاز القوارب ونسمات الريح وصرخات النوارس وجذب القمر وارتعاشات السمك وملوحة الهواء وحكايات الرجال وانتظار الفسوة، امتزج ذلك كله داخل نفسه بنفضه وبمحالات الفرح والأسى ومشاعر اليأس والرجاء وحلم الفنان. فى الصحو كان البحر محيطاً بالحياة كلها، وفى الحلم يفوح الفنان فى أعماق المحيط الأولى.

يظهر ما يبدو تصويراً للبحر فى مسطحات محمد القبانى كلها، ولا يخلو عمل واحد من حضوره فى الخلفية أو على الأصح فى كونه المسرح الذى تتجسّد عليه الملهاة أو

للأساة أو «الحكاية» التي تمثل منطلقاً تعبيرياً لدى الفنان عند شروعه في العمل، وتدرجياً في صياغته حين تتحول الأشياء والعناصر إلى رموز يحتل كل منها مكانه على السطح (الذي يظل الشعور بالفضاء فيه هو المحور الأساسي للفعال) وهي رموز تتشكل محملة بدلالات ومعانٍ وإحالات لا يمكن ترجمتها إلى كلمات والفاظ لكنها تعانٍ وتحس وتستدعي للذاكرة حالات شعورية يختلط فيها الماضي بالحاضر والحلم باليقظة.

محمد القبانى فنان اكتسب خلال دراسته المهارات الأدائية اللازمة لحرفة المصور، وهو يوظفها باقتدار بحيث لا تطفئ ويتحول العمل إلى مجرد خبرة تقنية، ذلك كي يحافظ على الروح المنتشرة عبر السطح التصويرى في سكونية بعيدة عن الصخب والانفعال، تتشكل في فعل النسيج اللوني الصامت للبقعة والعلامة والخط، ونحن نراه حينما يسترسل في بناء تلك الأسطح الغارقة في الضوء والمجدولة بتلك المتاهات الشكلية التي توحى بتعدد المعنى، أكثر مما تحمله تلك القراءات المباشرة أحادية الدلالة.

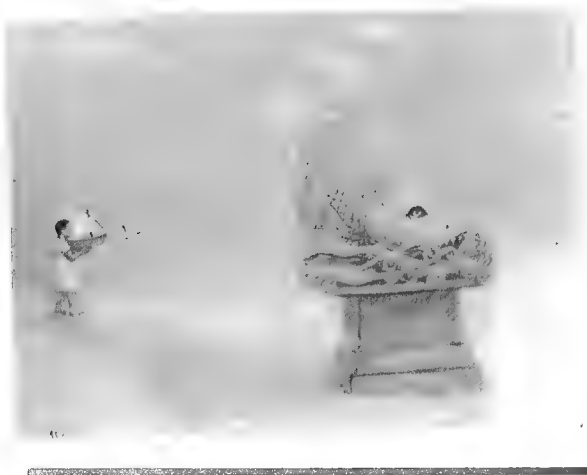
ينسج لنا **محمد القبانى** تلك المسطحات الزرقاء وهو منعكس في الماء بروحه كما لو كان يصبى إلى تظهر أشد عمقاً، وتبدو لذبذبات اللون ودرجاته المتنوعة داخل الزرقة نفسها وهي تتراكب فوق بعضها لتوحى بتلك الكثافة الشعورية أو ذلك الدفق الوجداني، بعيداً عن القرامة الظاهرة أو المستخرة للموضوع، وتتشكل بنية العمل من هذا الأداء المتناسق والمتوافق... هذا الإيقاع من الشهيق والزفير المتنامي تارة والمتلاشي تارة أخرى.

لا يطرح محمد القبانى قضايا فكرية ولا يثير مشكلات تشكيلية، وإنما يصور ببساطة خالصة أقرب إلى الطبيعية غير المقتلة، ذلك الفيض العاطفي الذي يعيش مغفوراً فيه، ذلك البحر الذي نظره الاسكندر المقدوني وعشقه، ثم شرع في بناء مدينته الجميلة التي انصهر فيها الفكر القادم من الشرق والغرب لتنشأ الفلسفة والعلم والحكمة والفن، ولتصبح منارة للعالم القديم. وإذا كانت الحضارة قد ولدت في مصرنا الأم، فإن الثقافات المختلفة التي تنوعت على شاطئ البحر المتوسط قد تجمعت في الإسكندرية تاركة إرثاً فكرياً هائلاً لم يندثر، وإن كانت التحولات وتقنيات «التقدم» قد طمسّت ملامحه وشوّهته، ونحن نستشعر في أعمال **محمد القبانى** ذلك العبق الأسطوري وهو ينتشر بين العلامات والخطوط وفي ثنايا الألوان، ليردنا إلى أصول عتيقة مضحية نعرف أنها هناك دون أن نتمكن من إدراكها.

الدلالة الأسطورية للبحر

رشي أبو الين وماريت حسن القبانلي

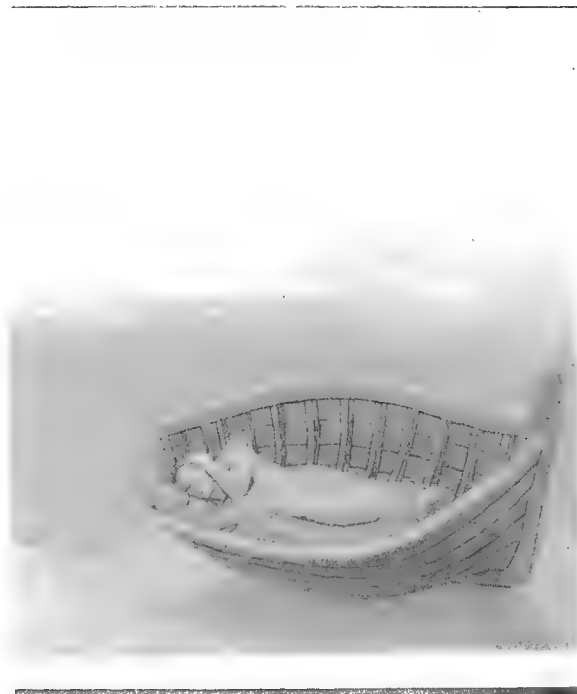




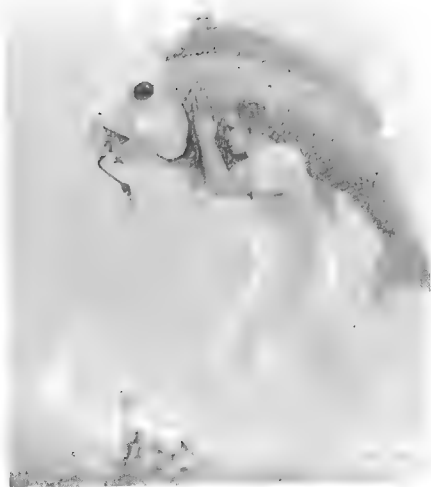










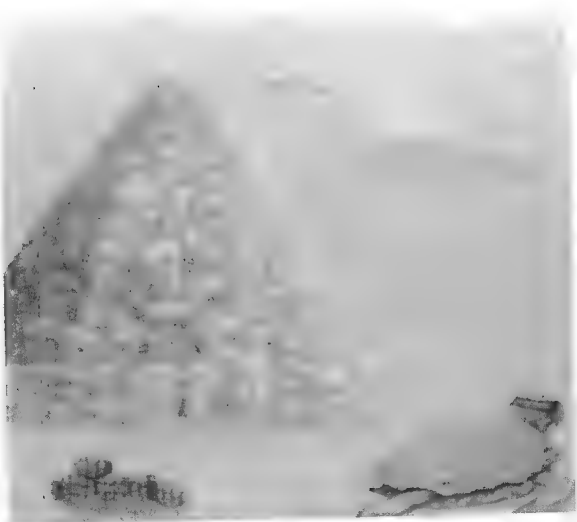








100



نبيل فرج

فى سنة ١٩٣٦، وهى السنة التى عقدت فيها معاهدة التحالف والصداقة بين مصر وإنجلترا، دعى طه حسين، بصفته الشخصية، لحفل تتويج ملك إنجلترا، وألقى هذه الكلمة التى لا يجعل مخطوطها الأصلى تاريخ كتابته.

ولهذا فمن المحتمل أن يكون التاريخ هو ٢٠ يناير ١٩٣٦، الذى أقيم فيه حفل تتويج الملك إدوار الثامن، صاحب أعظم قصة حب فى القرن العشرين، فقد ضعى بعرشه ليتزوج امرأة أمريكية مطلقة تدعى واليس سيمبسون.

ويمكن أيضا أن يكون التاريخ هو ١١ ديسمبر ١٩٣٦، الذى أقيم فيه حفل تتويج الملك جورج السادس، الذى خلف إدوار الثامن، وقبل جالسا على العرش حتى سنة ١٩٥٢.

وسواء كانت المناسبة تتويج إدوار الثامن أو جورج السادس، فإن ما يهمنا هو حديث طه حسين، الذى تناول فيه الأدب الإنجليزي والشخصية الإنجليزية، فى سياق حديثه عن الدور الذى لعبه، مشيراً إلى تأثيرهم فى الثقافة الفرنسية، التى استمد منها طه حسين معارف الموسيقية.

وتؤكد هذه الكلمة أن طه حسين كان يعتبر الثقافة فوق السياسة، يلقاها من جميع مصادرها، ويدعو إلى دراسة لغاتها القديمة والحديثة، الشرقية والغربية، دون تحيز إلا للمعاني الإنسانية وحدها، ولإبداع الرفيع فقط. وباست هذه هى المرة الوحيدة التى يتحدث فيها طه حسين عن الأدب الإنجليزي، ففي عام ١٩٤١ ألقى فى



طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)

وثيقة أدبية نادرة

كلمة طه حسين

فى حفل تتويج ملك إنجلترا ١٩٣٦

فى السادس والعشرين من هذا الشهر، تحل الذكرى الرابعة والعشرون لحيل رائد التنوير وعديد الأدب العربى طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)، وفى هذه المناسبة نقدم إلى القراء كلمة مخطوطة لم تنشر من قبل للرائد الكبير.

«سيداتي وسادتي

غيري من الذين يعرفون إنجلترا حق المعرفة
أجدر مني بأن يتحدثوا إليكم هذه الليلة بمناسبة
حفلة التتويج.

ولكني مع ذلك أحمد الظروف السعيدة التي
أتاحت لي أن ألقى إليكم هذا الحديث، لأنها
أتاحت لي فرصة حسنة ملائمة كل الملائمة
ببُعدها عن السياسة ومشكلاتها، لأعلن في
صراحة وصدق وإخلاص إعجابي بهذا الشعب
الإنجليزي العظيم، ولأدعو في صراحة وصدق
وإخلاص إلى إكباره والإعجاب به.

وأكد اعتقد أن قليلا من الناس هنا يكبر هذا
الشعب الإنجليزي كما أكبره ويعجب به كما
أعجب به ويفتبط بتحيته كما أغتبط بتحيته، في
هذه الفرصة السعيدة، فرصة التتويج.

وأنا حين أعجب بالشعب الإنجليزي وأدعو
إلى الإعجاب به لا أفكر في ضخامة قوته واتساع
سلطانه، وإنما أفكر في نفعه للإنسانية وهدايته
للامم وإعائته على التطور الصالح للشعوب.

أفكر في حياته القومية التي كانت منذ عهد
بعيد، ومازالت إلى الآن، ويظهر أنها ستظل
دائما، مصدر نفع وفائدة للذين يريدون أن
يعتبروا بحياة الأمم وينتفعوا بما تلقى عليهم
من درس.

الجمعية الجغرافية الملكية محاضرة طويلة باللغة العمق
عن هذا الأدب، نظمها الاتحاد المصري الإنجليزي تحت
عنوان «الثقافة الإنجليزية وأثرها في تقدم العالم»، ذكر
فيها من أسماء أدباء إنجلترا شيكسبير الذي يستحوذ
على كل من يقرأه، وميلتون صاحب «الفرديوس
المفقود»، ومن العلماء فرانسيس بيكون.

وتضم مجلة «الكاتب المصري» التي رأس طه
حسين تحريرها في منتصف الأربعينيات أكثر من مقال
من الأدب الإنجليزي، بقلم طه حسين نفسه وغيره من
الكاتب، لعل أهمها ما نشر في العدد الأول (أكتوبر
١٩٤٥)، عن «الحرب والجامعات في بريطانيا» لسليمان
حزني، و«بريطانيا العظمى والشرق الأدنى» لطفه
حسين.

وفي افتتاحية العدد نفسه تنويه باحتفال المجلة
بالثقافات المختلفة، ويحرصها على فتح الأبواب على
مصاريعها للتيارات الأدبية والثقافية من أي جهة أتت،
وفي أي لغة كانت، إيماننا منها بأنه لا يمكن للحياة
العقلانية في أي مكان أن تعلى وتؤثر إلا إذا أخذت
وتأثرت.

ومن الواضح أن اهتمام طه حسين بهذه الثقافات
الأجنبية كان يعضى مترامنا مع غاية تحقيق الاستقلال
الوطني الكامل للبلاد العربية، الذي تخلى فيه بريطانيا
بين أمم الشرق العربي وبين حقوقها المشروعة، بحيث
تتمكن هذه الدول من العمل مع الأمم الغربية على ترقية
الحضارة الإنسانية.

وهذا هو نص حديث طه حسين:

العظيم، فكان ما كتيبه بعيد الأثر جدا في حياة أممهم وإصلاح أوطانهم.

وهذا الحديث القصير لا يتسع للإطالة في تفصيل ما كتب الكتاب وإحصاء ما كان لكتاباتهم من أثر. ولكن الشيء الذي ليس فيه شك هو أن هذه الجزر الإنجليزية كانت دائما مصدر تفكير خصب منتج للذين زاروها من الفلاسفة والمفكرين.

ولست في حاجة إلى أن أبعد في البحث وأسأل الكتاب والمفكرين الذي كتبوا عن بلاد الإنجليز، فكلنا يستطيع أن ينظر الآن إلى إنجلترا ويعجب إلى غير حد بهذا الثبات المدكش الذي تستقبل به الخطوب والكوارث مهما تعظم، وهي واثقة بنفسها مطمئنة إلى فوزها آخر الأمر، مبتسمة هذه الابتسامة الهادئة التي تصور أجمل تصوير وأبعد هذه السخرية الإنجليزية التي لا نظير لها في أمة أخرى من الأمم.

الم تروا إلى كرامة الحرب الكبرى التي مادت لها الأرض، واضطرب لها العالم، وتغير لها نظام الحياة في أكثر الشعوب الأوروبية التي اشتركت في الحرب والتي لم تشارك فيها، كيف تلقاها هذا الشعب الإنجليزي العظيم بشجاعته المطمئنة الهادئة، فاحتمل الألم صابرا، أمدا، وجنى ثمراتها في غير أثر ولا بطر، واحتفظ بعد ذلك بحياته ونظمه وتقاليده لم يغير منها شيئا كان شيئا في الدنيا لم يتغير.

ولست أحدثكم بجديد، ولا أريد أن أحدثكم بجديد، حين أذكر أن الشعب الإنجليزي هو الذي أهدى الحياة الحرة الديمقراطية إلى شعوب الأرض.

بل لست أحدثكم بجديد إذا قلت إن من الحق علينا أن نتدبر حياة هذا الشعب في بلاده، ونحلل أخلاقه وخصاله التي كانت مصدر عظمتهم ورفيقه، والتي جعلته دائما شعبا يقتدى به ويحتذى على مثاله.

فهذا كلام معاد قد قاله الكتاب والأدباء والفلاسفة منذ عصور بعيدة، فإذا أعدناه الآن فإنما نعيد لأن الشعب الإنجليزي ما زال كما كان مصدر نفع وهداية وإرشاد.

أقول هذا وأنا أذكر تأثير فولتير بهذه الأعوام التي أقامها في إنجلترا، ورجوعه إلى وطنه برسائله الفلسفية التي فتحت للعقل الفرنسي باب الإصلاح الديمقراطي، ومهتت للثورة الفرنسية أحسن تمهيد وأقومه، لأنها عرضت على الفرنسيين حب الإنجليز للحرية، وحرصهم عليها، وحسن فهمهم لها وانتفاعهم بها.

وأقول هذا وأنا أذكر ما كتبه مونتسكيو عن خصائص الإنجليز في «روح القوانين»، وأقوله وأنا أذكر هذه المدة المؤثرة الرائعة التي قضها جان جاك روسو في بلاد الإنجليز.

ثم أقول هذا وأنا أذكر أشياء كثيرة كتبها الفلاسفة والأدباء في أمم مختلفة عن هذا الشعب

إن إيسر التحليل للخلاق الإنجليزي ينتهى بنا
إلى السبب الذى جعل عظمة هذا الشعب حقيقة
واقعة مستمرة.

فالإنجليز يمتازون من بين الأمم الغربية بأنهم
يجمعون بين المحافظة والتجديد. فهم محافظون
إلى أقصى حدود المحافظة على قديمهم
وتقاليدهم. وأوضح دليل على ذلك هذه الحفلات
التي أقيمت اليوم لتتويج الملك الإمبراطور. وهم
مجددون لا تسبقهم إلى التجديد أمة معاصرة.

هم فى مقدمة الأمم المتحضرة يستمتعون
بثمرة الحضارة الحديثة إلى أبعد حد. لا
يسبقون فى البر ولا فى البحر ولا فى الهواء. ولا
يسبقون فى أى مظهر من مظاهر الرقى المادى
والعقلى. فقدرتهم على الجمع بين المحافظة
الشديدة والتجديد الشديد هى التى تجعلهم

شعبا عظيما وتجعل شخصيتهم اقوى شخصية
فى الأرض. لا يهتمون من تراثهم شيئا ولا
يرفضون من نتائج الحضارة شيئا. فهم ينتفعون
بالقديم والجديد على السواء. ويخيل إلى أن
أحسن تحية نستطيع أن نهديها إلى الإنجليز فى
هذا اليوم السعيد فنرضيهم ونسرهم. هى أن
نراهم كما هم وأن ننتفع بهذا الدرس البالغ الذى
يلقونه على الأمم والشعوب فنحتفظ بقديمتنا كما
يحتفظون بقديمهم. وننتفع بالحضارة الحديثة
كما ينتفعون بها. فنحتفظ بشخصيتنا كما
يحتفظون بشخصيتهم.

وإى تحية تسر الإنجليز وترضيهم أحسن من
أن نقول لهم إنهم أساندة الشعوب فى الاحتفاظ
بالشخصية والانتصار على الأحداث والخطوب.





فراديسُ أيائلُ وعساكرُ

اكتفى بكلامٍ مريمٍ
 بسنبلةٍ واجفه
 اكتفى بفصوصٍ كسيره
 أقولُ سيرُجلُ هذا الفضاءُ الخُشبُ
 اكتفى مرةً بالهساءِ وأخرى بماءِ العنبِ
 اكتفى مرةً بالرجاءِ لعلَّ صدَى العاصفِ
 يتأرجعُ بيني وبينَ السكونِ
 اكتفى بصورِ الظلامِ
 أقولُ قريباً قريباً سيأتي
 ويُفسلُ وجهي نثيثُ الندى
 اكتفى بالمزاريبِ والذكرياتِ،
 بأحجارِ رابيةٍ بالخريفِ كساءٍ يُصيرُ
 بأفعى تَلْمِظُ حُلْفُ ضلوعي أقولُ
 لعلَّ (النزيلة) في الحُلُمِ تأتي فتأتي

اكتفى فى أنجاسِ الفُصولِ بِثَنَاءِ الذَاكِره
 بأنخاطفِ النجومِ ومُهَفِّفَةِ النَّبْضِ وَالْهَمْسِ وَالْمَسِّ وَالْحَرَكه
 بالذى لَا يَجِىءُ لِقَسْوَتِه
 اكتفى، وأنا أَتَبَاهى بِجَنَنِ الْغُرَابِ،
 بشئٍ يُبَارِكُ لى خُطَوَاتى،
 ويُهَيِّلُ عَلَى حَسْرَتى جَبَلا من ثُرَابٍ
 اكتفى بالذى قاله الصَّبِيُّ الْمَارِقُونُ،
 المجَانِنُ وَالْفُقَرَاءُ النَّبِيُّونَ وَالْكُهَنه
 اكتفى بالذى لَا يَجِىءُ لَوْحَشَتِه
 (هُمُ يَنْبَقُونُ / بِمِدَادِ فِجِيعَتِه)
 اكتفى بِالرَّادِيسِ فى مَهْدِهَا
 بِأَيَّانِ تَلْتَفُّ بِالْهَبِّ
 وعساكَرِ مَاكَرَةِ تَتَضَاعِلُ دُونَ هَوَادِه
 وماضٍ يُصَىءُ
 اكتفى بِالنَّدَى يَلْسَعُ الطَّيْرُ مِيسَمَهُ
 اكتفى حينما الحَلْمُ يَنْقَرُ لَيْكِي بِمِنْقَارِه
 أَوْ يَبُوحُ بِأَنَّ الْبِدَايَةَ أَقْسَى
 وَأَنَّ الشَّتَاءَ صَفِيرُ حَجَرٍ
 اكتفى بعضا جَدَّتِي وَالْفَنَاءَ، بِإِبْرِيْقِ شَائِرِ وَجَرَةٍ مَاءٍ
 بِعِبَادَةِ أُمِّى وَسِبْجَةِ جَارِيٍّ وَالسَّعْفِ الْمُحْتَمِي بَضْلُوعِ الْقَتِيلِ
 اكتفى بِالْقَلِيلِ الْكَثِيرِ
 غَيْرِ أَنِّى لَا أَرْضَى فى النِّهَايَةِ شَيْئًا،
 سِوَى عُنُقِ الْمُسْتَحِيلِ

الحزن فى المقاطع



● احضر فوراً

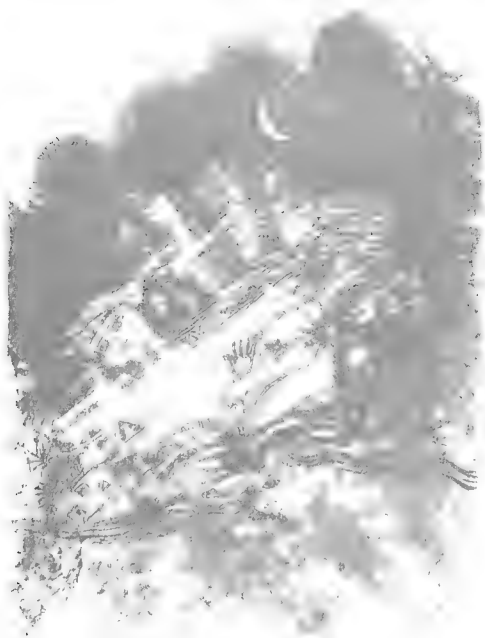
وانتفضت تنفيذاً لنص البرقية الشهيرة، ثم انتفضت وأنا أنزل من القطار ، لكن الذى لم يطف فى بالى أن أجده مقتولا ، أن أجد أبى مقتولا ، قادونى - فور وصولى - فى صمت باك - فى ظلام أدغال مستنقعات - وسط عتمة روائح خبيثة - بين ارتعاشات تخرق بطن الغيب وتمسح به الأرض ، قادونى إلى كومة بوص ، وظل الدخان يتصاعد فى احتراق له صوت من بين نبات ذيل القط ، ويتراقص حول بقع الضوء الطينية الكاوية.

ضلعت القبيلة - فى انتحاب خشن - على رقبتي ، فانغمست عيوني فى المنظر : كانت قطعة من اللحم الضخم المهترى تتوسط كومة البوص ، قطعة من اللحم المدمم العارى ، جذع أبى ، بدون أبى ، واشتد النواح وتقلصت عروقي ، وتحشرج الحزن بين ضلوعى ، لم أستطع المقاومة فتهاوت ، حملونى فوق الاكتاف وأعادونى إلى منزل القبيلة ، وأرونى فى ركن فوق دكة جدى ، ظلت ميتاً أنسمع همهمات القبيلة تنهمر وعيداً بالانتقام ، وفى اليوم الثالث همست فى حزن : أود أن أعود إلى عملى ، لاكوا اقتراحى فترة ومضغوه جيداً ثم تجشأوا كمدأ بالموافقة .

صبيحة الحزن الرابع استقبلتني شفتي مغبرة مردومة بالتراب الناعم ، ارتيمت وقتاً على فراشي ثم لجأت إلى الشارع ، اضطريت قليلا ثم اتصلت بليفونيا بعشيقتي، عابيتها لأنها خلفت موعدين متتاليين فأرضتني بكلمات رقيقة ، حاولت - هي - أن تعرف سبب ارتباكى لكنى لم أفصح ، أثرت فيها كامن الرغبة فوافقت أن تحضر وإن كانت سوف تتأخر ، فور ذلك بدأت أعد العدة كي أرتكب مع حبيبتي عشاء حزينا ، كبد مشوية - طحينة - بيرة . نظفت مترين من الشقة ورفضت المسائل و تناولت قرصا منشطاً و تفاديت ترتيب أوراق وواريت الاسطوانات جانبا ، واغتسلت ثم لم البث أن نمت .

استيقظت بعد أقل من ألف عام فهالني أن الشمس لا تزال تداور غرفتي ، ظلت أدور حول الأكل المغلي بفوطة بيضاء ، ولأزمني الحزن ونظرت مرتين إلى ساحة الأكل فاشتعل ذيل القط دخانا خائفاً ، وتلوى بدن أبي في البقدونس فازدادت رغبتي في النحيب ، أوقفت النحيب وانتصبت أذاني متبوعة وقع خطوات على السلم ، لكن عشيقتي ما حضرت ، لفقت من جديد حول المائدة الصغيرة ومسحت دموعي ، لكن حبيبتي ما حضرت ، جمعت جسدي من بين الفيافي الدموية وركنت إلى مقعد ، ما حضرت ، لجأت إلى الفراش وانزويت متقلبا ، ما حضرت ، تغطيت وألقيت الغطاء جانبا فظلت الأدخنة المنبعثة شياطا من أمعاء أبي تمخر في أنفي ، لكن عشيقتي ... استويت على الفراش جالسا وقررت أن استعيد حبيبتي، كنت أيقنت في الأيام الأخيرة أن احتمالات جفوة الهجر بدأت تكمن في عيونها ، كيف يتسنى لى أن أكون - هذه المرة - هاجراً ؟ وتحركت في المكان المغبر ثم أشعلت سيجارتين ، لن أقع في مازق المهجور مرة أخرى ، أن أهجرها ، وأن أصب على فؤادها نار اللوعة ، وعدت فجلست على طرف الفراش ، وظل ظهر أبي المدمم مشتعلأ ، مزقوه ، أين يتسنى لهم أن يجدوا الأشلاء ، وسقطت السيجارة في حجرى، إننى فى حاجة ضاغطة إليها ، أن أضع راسى على بطنها ، أن استحلب ثديها ، أن أمعن طويلا فى وجهها ، أن أطاردها فى غرفة النوم حتى تنفلت إلى مروج ذيل القط ، اتابعها ، أطاردها ، أحتويها من بين الأدخنة والدم والشياطين ، وأعيدها، هنا ، على هذا الفراش ، كى أقتلها ، فاحسست برغبة مرهقة فى النوم .

كان البق على الباب ثقيلًا ومظلمًا وغائراً فى الكهوف ، أضأت ، وفتحت ، وجدت عامل البرقيات وقد تهدل فمه حرجا - أريضيا ، ناولني البرقية ، وجدنا الكتف اليمنى والقدم اليسرى ، ظل عامل البرقيات



واقفاً ، أغلقت الباب ، وتلمست الطريق إلى الفراش ، اكتشفت - بعد إغراقى فى الطين - أن النور لا يزال مضاءً ، أن أقتلها ، أن أحرق قلبها أولاً ثم أقتلها ، أهـ لو جاءت الآن ، وتدفقت الرغبة سائلاً مناسباً فى كيانى .

● عثرنا على الكوع والأنف

كانت البرقية ملقاة أسفل باب المدخل ، تمنيت لو أن حبيبتي تحضر الآن ، لأبد من الذهاب إلى العمل ، كنت مرهقاً وأنا أسحب بنى من الحقول الشرسية ، قال رئيسى فى العمل أنه يمكن لى أن أعود إلى المنزل كى أستريح ، بكيت ففكر لى عزاه ، قدم لى الساعى برقيتين عزاء من أصدقاء بعيدين ، طويت البرقيات وتراجعت إلى الخلف ، قال رئيسى فى العمل : لا إله إلا الله ، اجتاحتني ضجة ناهجة تحمل فى أذرعها الطويلة المشاعل الطويلة لتقودنى إلى البدن ، جذع أبى ، غلبتنى الرغبة فى قتل حبيبتي على الرغبة فى معاشرتها ، وقفت فى البهر ولم استطع تحريك جذعى لوجهة معينة ، أدھشنى أن أتذكر صديقاً ماتت أمه فى الصباح ، دفننها فى الظهيرة ، وذهب إلى السينما مع خليلته فى المساء ، وغالبنى ارتباك بالغ حينما فشلنا فى التأكد أن هذا حدث يقينا ، لكنى سرت هادئاً فى الشارع ، كانت عشيقتي قد تعلقت فى أذرع عدة أشخاص ، لكنها كانت ترتدى وجوهاً مغايرة ، هى المناورة المعهودة ، لكنها ستحضر ، بأى وجه ستحضر ، وبأى سكنين سأقتل ، وكان الغبار قد حط على مائدة الأسى الكثيرة .

● العيد اليمنى والركبة اليسرى

من خلال استشارة مكارمة لعانس جاءت - لتعزيتى - فى رفقة صديق ، أنه يمكن استبدال السكين بالزرنينخ ، لكنها - بعد أن ربت على كفى عند الباب الخارجى ، أشارت أنه يمكن استبدال الزرنينخ بسم الفار ، بردت الكبد المحمرة بالبقدونس وترسبت على الأطباق طبقة دهون ، هى المرة الرابعة - والقاسية - التى تتركنى فيها المعونة أمام مائدتى الباردة بارداً ، اجتاحتني شوق غامر إليها فاستبردت ، وجلست انصت للموسيقى ، كان لأبد للموسيقى أن تقوم بدورها منذ أمس أو أمس الأمس ، فتحت ملفاً للبرقيات وأزلت بعض الغبار واستقبلت الجيران وتناولت قرصاً من عقار ممنوع ، أن أقتلها بيدى أفضل ، وظهرت صفحة الحوادث وقد حملت الخبر ، الزرنينخ أفضل ، لكنها ما حضرت ، غيرت أكياس الوسائد وأطفات

الأنوار وخفضت من الأنعام المنسابة ، الزرنيخ أولاً ثم الإجهاز عليها بهاتين اليدين ، وظلت يداي مرتفعتين أمام جسدي ، فاشتعلت في الحجرة أبخرة خانقة حول الجذع المدمم ، وظل رجال القبيلة يجهدون بالبكاء حول جسدي .

● الفخذ الأيسر كاملاً

أصاب الفساد المائدة الصغيرة وظل الجذع ملقى بين نباتات ذيل البقدونس ، كان الغصن الأخضر يرسم خطوطاً فوق بدن الطاسية ، ستدور في الشوارع ، أو تذهب إلى العمل ، أو تلوذ بأحد المشارب ، أو تفتقر خيالاتك ، أو تقرأ أشعاراً ، وبدأ الوخم يترسب دهونا على صدري ، سمعاً وطاعة وعذراً يا مولاي ، فقد جفت الثمار وخارت الجذوع وانهارت الأنعام ، ولم يعد باقياً إلا كأس الليالي المدمرة ، لم يكن عندي ثلج لكن زوري التهب متعة مع أولى قطرات الشراب الصعب ، ظلت فترة - في الظلام - استحضرت وجه اللاتي نمت معهن ، ثم وجوه بعض الممثلات المرغويات لي ، ثم طلق الظلام وبدأت وجوه القوم الذين يهيمنون تأتي متوالية ، رئيسي في العمل وقد امتطى حبيبتى ، وزير أو اثنان وقد تشبهاً بجسد حيواني ، بدأت استمتع بتنظيم الرؤى ، أن أصف كل الوجوه التي ترسم حياتنا وتطل من الصحف والتلفزيون ، بالزرنيخ أولاً ، لا ، هذا يؤس خاص حتى في التصور ، لاحظت أن الوجوه التي وقفت صفا - كأنها في حضرة مجلس نيابي - تعاني من ملامح مشتركة ، لا أجد قراءة الملامح لكنها - على أية حال تخلو من الذكاء ، سم الفيران أهون في الحصول عليه ، داهمني صوت مشاجرة وكمية من الألفاظ النابية ، فاستيقظت في اشمئناط وصممت أن أغادر الفراش ، مددت ساقى بحثاً عن شيء أرتيه للذهاب إلى الحمام ، فتحت عيوني ونظرت إلى الأرض فداهمني جذع مدمم وشعلات ذيل الفأر وسم دم الحيض ، كانت الموسيقى قد استيقظت قبلي وبدأت تخفت وتتسحب معتذرة ، أن اقتلها في بيتها وسط أمها وأبيها ، المهم الفعل دون الأمنيات

● احضر فوراً

كل الأجزاء اكتملت

تركزت عامل البرقيات واقفاً وأغلقت الباب ، ماذا يريد هذا العامل الخالي من الذوق ، هل هو فرح ، لقد كان يمد لي يدا بالبرقية ، وبدأ بإشارات الشكر ، أحسست بتفتح في مسام الفؤاد وأنا أجهز نفسي

للسفر ، إن اكتمال الأجزاء سوف يرفع عن الكاهل أعباء مرهقة ، لن يكون هناك قطار قبل ساعتين ،
أفتك بها أولاً ثم أسافر لدفن أجزاء أبى ، تراقصت معها حول النار عاريين وتساقطنا أسفل ذيل القط
مرهقين، قيل لحكيم ذات مساء : لماذا تصممون على تأثيم البشر؟ قال الحكيم محرّجاً : ماذا - إذن -
سنفعل ؟؟ ، وعاد فى نفس الأمسية ليمارس الذنوب الكبرى مع ابنتيه، وأثناء انهماك جدتى فى صلاتها ،
غافلها كلب واختطف من المشقة رغيفاً ، ففزت جدتى من بين يدي الله وهرعت حول الكلب حتى أمسكته ،
عضته فى أذنه ولعنت أبا أصحابه مستعيدة الرغيف ، وأبت لتكمل الصلاة، خبط الباب وأنا ارتدى
قميص السفر ، وجدت عامل البرقيات - يفتح فمه ضاحكاً ساخراً ، ناوئى البرقية

● الأجزاء ليست لأبيك

انتظر حتى نرسل لك

وخط من الزرنينغ رسم الفار والموسيقى والكبدة وحبيبتى والزهور ورئيسى فى العمل ، وقفوا أمامى
وقد مدوا لى أيديهم بالعزاء.

ومددت لهم يدي مصافحاً وشاكراً



مضحكات كونية



الكلب والقمر

لا يعرف كائن من الكائنات القيمة الحقيقية لضوء القمر إلا الكلب. ورغم أن كلمة 'كلب' لدى البشر يحيطها الكثير من الازدراء بل وقد تستخدم للسب رغم كل ما قدمته الكلاب للبشر من رعاية وخدمة وصحية ومحبة على طول التاريخ، ورغم تعدد الأنواع من الكلاب واختلاف طبائعها وعلاقاتها مع أفراد البشر فإن هناك في نفوسهم معنى من معاني الاستهانة وتقليل الشأن مترسباً حتى أنهم قد يشتمون بعضهم البعض الآخر بأن يصفوه بأنه كلب وأست في معرض الدفاع عن الكلاب أو قص تاريخهم مع البشر كما أنني غير قادر على أن أصف مشاعرهم نحو الكلاب أو أحللها حتى أصل إلى الأصل في هذه الاستهانة، وتقليل الشأن الذي يضمرونه للكلاب.

بل إنني أعتقد أن هذا ليس مهماً حتى ولو كنت قادراً عليه فتغيير هذا الشعور أمر من أمور البشر عليهم هم أن يتناولوه وأن يتحملوا مسئوليتهم.

أريد فقط أن أقرر هذه الحقيقة التي أعرفها جيداً لأنها جزء من جسدي ومن بصري واني وهي أن ضوء القمر لا يعرفه أحد من الكائنات مثل الكلب لأن معرفته به هي غير كل معرفة أخرى مسجلة أو مكتونة مفصوح عنها أم خفية حتى على من يحب ويعيش في ضوء القمر. وما أكثر الكائنات التي تعرف

وتعيش في ضوء القمر. آلاف مؤلفة من الكائنات ومن الطيائع، من العقارب والحيات والضباع والذئاب إلى العشاق والعذارى الصغيرات والأرامل والثكالى والوحيدات حتى المياه في البحر والمحيطات وحركات المد والجزر ودماء الحيض عند الإناث. كل هؤلاء يعرفون ضوء القمر على أنه خارج عنهم ساقط عليهم ينظرون له أو يتفائلون عنه، يحلمون فيه أو يقفون تحته ولكنهم لا يعرفونه في جسددهم وحبالهم الصوتية وأنوفهم وعيونهم كما أعرفه أنا.. كلب من ملايين الكلاب. بل وكما أعرفه أنا الذي انفتحت لى هذه الصفحات تحت ضوء القمر لأسجل تفرد ما أعرفه دون أن يكون ممكنا لى، لا أن أستمتر فى وصفه وتحليله ولا أن أضع يد أحد، أى كائن، آخر على سر ما أعرف وخصوصية القيمة التى لضوء القمر لدى.

إننى لا أعرف من الذى سمح أو أفسح لى هذا الوقت والمكان وما هى قيمة ما أسجله أو وضعه فى الزمن المقبل أو الماضى من شبكة للعلاقات والأحداث التى جمعت بين القمر والكلاب، وهل هناك جمع بينهما أصيل يمكن أن يقاس عليه أو يرجع إليه لتوضيح هذه العلاقة إن من أسرار هذه العلاقة أنها تتجاوز نفسها لتصبح بذاتها ظاهرة كونية يمكن تسجيلها والحديث عنها.

عندما بدأ القمر صعوده إلى السماء وقبل أن ينتصفها بدأ ضوءه يدعونى للخروج إليه والتطلع فيه وشم رائحة الزرقعة الشفيفة التى يملأ بها الكون وتتسرب إلى كل مسام جسمى من الرأس والرقبة وأنيابى وحبالى الصوتية حتى أعضائى الجنسية ومخالب أقدامى ومخزاتها وما على البدن كله من شعر.

وعندما هبط ضوء القمر حتى أحسسته وشممته وسمعت فى تلك البقعة الخرية التى أقطنها مع سرب الكلاب من مختلف الألوان والأحجام والأعمار، تحرك فى مالا أعرفه وانتصب كل جزء فى جسمى من الأذنان واللسان حتى الشعر والذيل وعضلات الفخذ والسيقان. كانت حركتى إلى الفضاء خارج الأسوار المكسرة وأكياس القمامة الملقاة على أرضنا المختارة التى نلجأ إليها كأنها غير إرادية أشد فيها وأجذب بقوة لا أستطيع تحديدها أو معرفة اتجاهها. خرجت إلى الخارج إلى أرض واسعة تخرج منها طرق كثيرة نصف مظلمة وعلى أطرافها بيوت وبيوت... وفراخ غريب من البشر وحيواتهم.

وعندما أصبح من الممكن لى أن أرى القمر كله وأن أنفرد به وكأننا قد أصبح لى وحدى بدأت أحس أن ضوءه يجتمع على نفسه وأن ما ينشره على الأرض من زرقة قد تركز وكأننا أصبح مكانا يمكن الاتجاه إليه والتوصل إلى عنده وكان هذا الارتفاع الذى يعيش فيه القمر قد ضاق وهبط مقتربا من الأرض ومنى.. ومع حركة أخرى من القمر فى إصعاده الخفيف للصامت إلى وسط السماء انطلقت حبالى الصوتية وكأنها مأمورة أو محررة فجأة... وبدأ نباحى الذى ينطلق من أعماق جسمى ليخرج إلى الخارج وأسمعه وأحسه يتحرك وكأنه كائن خارجى يمتد إلى الأمام ويشد إلى الخلف ويصطرح مع الفراغ ليشقه أو ليطو فيه ولكنه يجذب دائما إلى الخلف وإلى الوراء وكأننا يريد أن يعود إلى داخلى من جديد. نباحى المتكرر له سمك ولون وفيه أسى وحزن كأننا يستجد أو يعلن فقداننا لا جد له لنشء عزيز شين. نباحى أعرفه فى مواضع كثيرة، بعد الطرد أو هبوط العصا أو الطوية أو رفسة الرجل من البشر، ولكن هذا نباح من نوع آخر ليس مثله نباح الشجار مع الكلاب الأخرى أو عويل الإناث وهى تلد أو تطلب الاقتراب منها.

القمر أنثى غريبة فى غير الموسم مليئة بالقوة على الجذب والنداء، ولا يمكن لى الإغضاء عنها أو الانشغال بشئ آخر غيرها. نباح. نباح متكرر متصاعد متغير الوقع والطول ولكنه دائما هو هو فى تكرار لا يمكن إيقافه أو قطعه. فإذا ما بدأت الهث من التعب وإنسرب للعباب من فمى، انقطع لحظة ليبدأ من جديد مفروضا على لا أملك ربه أو تغيير نغماته. إنه يقول شيئا، ويقول شيئا واضحا لا أستطيع أن أنقله إلى معان أو كلمات لأنه مستبد متملك يشدنى دون رحمة أو توقف إلى هذا الضوء فى القرص الكبير الذى مازال يصعد ببطء إلى منتصف السماء، حتى توقف وبدأ كأنه يصمت دون أن أستطيع أنا أن أصمت أو أنصرف إلى شئ آخر، أو إلى هذا العدد الكبير الآخر من الكلاب الذى خرج من خرابتنا وبدأ يقترب منى ويتبعنى ويشاركنى النباح. وأصبح النباح مضطربا متداخلا يتوه فيه صوتى وتفردى فلا أميزه تماما ولا أريد أبدا أن أجعله يضيع وسط النباحات الأخرى، فأعلو به وأكرهه وكأننى أستجد بالقمر أن ينقذنى من أسر هذا الضوء الذى يحركنى للعدو والتوقف والنباح وتكرار النباح دون قدرة على الصمت أو الفهم، أو تلقى أية رسالة من القمر. فهو صامت مضى يسقط ضوءه ويفرشه على الأرض

وأنا أنبج على كل شيء، الأرض وما فوقها، والسماء وما بينها وبين الأرض والقمر البعيد الصامت كما هو لا يتغير ولم يعد يتحرك.

واشتد النباح وتنوع من الكلاب الغديدة التي خرجت ورائي أو وراء القمر وفتحت نوافذ البيوت القديمة، وخرجت منها أصوات البشر المألوفة لطرد الكلاب وسبهم وخرج أكثر من صبي بجسارة تلقى علينا وفتحت نافذة أخرى انطلقت منها رصاصة لا أدري من أصابت منا ولكن النباح لم يتوقف وغال القمر صامتا دون أن يدري أن هناك دماء جرت على الأرض وامتزجت بضوئه البعيد الصامت، ودون أن يعرف هو أو الكلاب ماذا يريد كلا منهما من الآخر.



فى الأعداد القادمة من إبداع:

- الثقافة الإسرائيلية المعاصرة... ومستقبل الصراع
- نازك الملائكة: الشعر والشاعرة
- دراسة عن أحدث أجيال الشعر العراقي.
- مقال عن الشاعر «عبد اللطيف عبد الحليم»

هوان، أنطوان دوجودار ترجمة وإعداد حياة الشيمي

مع الكاتبة البنجلاديشية

تسليما نسرين بعد نجاتها من بطش الأصوليين

«تسليما نسرين» كاتبة بنجلاديشية مستتيرة طيرت وكالات الأنباء أخبار تجربتها المربة بعد مطاردة الأصوليين لها ومطالبتهم بدمها، في حين لم يكن لها ذنب إلا أنها حكمت عقلها في كل القضايا التي نذرت نفسها للدفاع عنها، وعلى رأسها قضية المرأة المسلمة في بلادها؛ وما تعانيه من قمع وتكيل في ظل التعصب الديني الأعمى والتزمت الغريب عن روح الإسلام.

تحدثت تسليما - وهي شابة في الثانية والثلاثين - من منفاها في السويد، عن قسوة الظروف التي عاشتها خلال شهرين كاملين، ظلت تنقل فيهما من غرفة مظلمة إلى أخرى حتى لا يبطش بها الأصوليون، دون أن تعرف الراحة، أو تجد من الطعام والشراب إلا أقل من الكفاف، خاصة بعد أن تخلى عنها الكثيرون ممن يؤثرون السلامة فلا يجدون من الشجاعة ما يقفون به في وجه القوة الجاهلة العمياء، التي حكمت على تسليما بالموت، وأبت إلا أن تنفذ الحكم بأيديها.

أما سبب هذا السفط الأصولي العارم، فيعود إلى رواية (العار) التي نشرتها الكاتبة في أعقاب الأحداث الطائفية التي تعرضت لها بنجلاديش بين الأغلبية المسلمة والأقلية الهندوسية، وكذلك إلى المقالات التي وضعها فيما بعد كتاب (أيها النساء... اظنن)، وقد تمت ترجمة الكتابين حديثاً إلى لغات أوروبية وأسيوية عديدة، خاصة بعد نجاح تسليما في النجاة من حصار الأصوليين.

لقد هبت بعد صدور رواية (العار) في بنجلاديش، عاصفة من المظاهرات الصاخبة التي نظمها الأصوليون وأزكبا ليهيبها، فنجحوا في أن يضمنوا إليها حشوداً جماهيرية هائلة تهتف بموت تسليما، فاضطرت الحكومة إلى القبض عليها، وقدمت إلى المحاكمة في الثالث من أغسطس الماضي، ولكنها تمكنت من الهرب إلى السويد بعد أن تم الإفراج عنها بكفالة؛ حيث تعيش الآن في منفاها المؤقت.

وتصور رواية (العار) حياة عائلة هندوسية بنجلاديشية تعيش تحت ظروف يحكمها إرهاب الأصوليين المسلمين واضطهادهم للأقلية الهندوسية، ولأن الإرهاب لا يولد إلا نظيره، فقد انجرف بطل الرواية الهندوسي في تيار التطرف والتطرف المقابل، متخلياً عن تكوينه الثقافي العلماني وقناعاته الفكرية، لينحدر إلى مهاري (العار).



أكتب التاريخ الأسود لبلادي،

تسليما نسرين

نص الحوار:

■ ما الذى يمكن أن تخبرينا به عن فترة اختفائك فى بنجلاديش؟

– لقد اضطررت إلى تغيير مكان اختفائى عشر مرات خلال شهرين؛ فقد كان على أن اتحرك من مكان إلى الآخر فى سواد الليل، وكان كل من ساعد على اخفائى مرعوباً من البوليس والإصوليين. سمعته يقولون إن الأصوليين ثائرون ضدى، يصرخون فى الشوارع: اقتلوا تسليماء! اقتلوا! كنت أقرأ أحياناً بعض الجرائد، إذ كان ذلك هو كل ما أستطيع فعله، فتنبّهت إلى الموقفه وإلى كل صرخات الكراهية الموجهة لى، بل كنت أحياناً اسمعها، وإن لم أستطع أن أراها، لأننى كنت حينما أذهب يخفونى فى غرفة معتمة مغلقة أظلم فيها دون أن أرى أحداً، بلا ضوء ولا عمل. وباستثناء من يخبئنى، لم يكن أحد يعلم بوجودى فى هذا المنزل، ولذا لم أكن أستطيع أن أخرج ولا أن أتسبب فى أية ضجة. وقد كان من يخفونى يمدونى بشيء من الطعام كلما استطاعوا، وإن كان ذلك مستحيلاً فى أحيان كثيرة، ظللت ليالى طويلة جائئة وبلا نوم ولم أستطع رؤيتهم طوال هذه المدة، بل لم أنجح فى محادثتهم بالتليفون، فجميع تليفونات الأهل والأصدقاء – وحتى محامى – كانت مراقبة. وكان على أيضاً أن أغير من مظهرى، فوضعت على سبيل التخفى نظارة على عينى.

■ كيف كانت تمر بك الأيام؟

– لم يكن أى يوم فيها يشبه الآخر، ففى بعض الأيام كنت مكتئبة بلا أمل لى أو لوطنى، وفى أيام أخرى كنت أتملى بالأمل، خاصة عندما كنت أعلم أن التقديميين أو الكتاب فى البلاد الأخرى يساندونى، مما كان يشجعنى على مواصلة الحياة ويدفعنى للكتابة ويزيح عني كابوس الوحدة. غير أننى كنت محاطة معظم الوقت بظلامين: ظلام المخبا، وظلام الأصوليين، فبالدى فى طريقها إلى الخراب، ومع أن الأصوليين ليس لهم سوى ٦٪ من مقاعد البرلمان، إلا أنهم يزدادون قوة يوماً بعد يوم، فقد أنجحوا إضراباً عاماً، وحشدوا فى مظاهرةاتهم مائتى ألف مواطن، وأفتوا ضدى من جديد، فقد أعلنوا أنهم سيطلقون مليون دعبان سام فى شوارع دكا إذا لم أقتل؛ وهم يعلمون أن ذلك مستحيل، ولكنهم يملكون من النقود ما يمكنهم من هذا القول. وإذا لم يتحرك العلمانيون والتقدميون، فسوف تكون السلطة لهؤلاء الأصوليين.

■ لماذا قررت فى النهاية أن تمثلى أمام المحكمة؟

– كان هذا هو قرار المحامى الذى تراع عنى، وقبلت هذا القرار لأنى لم أعد أملك المقدرة على الاستمرار فى المخبا، فقد كانوا يبحثون عني كى يقتلوني، بينما كان خوف الناس يتزايد من التستر على، فاصبحت



فى وضع لا يطاق. وإذا كنت لم اذهب من قبل إلى المحاكمة، فلأن السجن أيضا مكان غير آمن، فهناك أيضا أصوليون. وحتى نهابى إلى المحاكمة كان مخاطرة، لأن الحكومة لم تتخذ أى إجراءات ضد من يرغبون فى قتلى، فواجهت احتمال القتل، الذى كان أهون على من الاستمرار مختبئة.

■ هل تعرضت عائلتك لأية مشكلات؟

ـ نعم .. واجهت مشكلات كبيرة، لقد فقد أبى زبائنه ـ كان يعمل طبيبا ـ وأصدقائه، وتخلّى عن أمى أقاربها، وفقدت أختى عملها لمجرد أنها أختى، وكذلك واجه شقيقائى صعوبات أيضا، ولكنهم جميعا احتملوا وساعدونى.

■ لماذا وقع اختيارك على السويد؟

لأن نادى القلم دعانى، فتمنيت أن أسترخى فى هدوء لعدة أشهر، بعد أن عانيت توترا مستمرا فى الفترة الأخيرة، وأنا هنا أستطيع أن أكل وأنام وأكتب واستعيد نفسى وذهنى.

■ بعم تشعرين هنا؟

ـ لقد أستطعت أن أحضر معى بعض الموضوعات، ولكن للأسف لم أستطع إحضار كتبى ولا جهاز الكمبيوتر الخاص بى، وأحس باننى أفتقد بشدة مكتبى ومراجعى. ومع أنى أستطيع القراءة بالإنجليزية، إلا أننى أفضل القراءة بالبنجلاديشية، ولكن ذلك صعب هنا؛ إن بنجلاديش عندى هى الحياة، ولكنى اضطررت إلى هذا الاختيار.

وأنا أشعر هنا بالأمان، وأحب هذا البلد رغم اختلافه
عن بلادي، فالتناس هنا لديهم حرية التعبير، وهذا
بالنسبة لي هو الأهم. أحب كثيرا هذه الغابات، أما
الشتاء فسيكون تجربة جديدة لي، وأتمنى أيضا زيارة
بلاد أخرى.

■ هل تفكرين في العودة يوما ما إلى بنجلاديش؟

— نعم.. عندما تهدأ الأمور، فقرارى بتركها قد منقضى،
لكننى كنت محبطة، ولا أعرف الآن متى سارها من جديد.
إن ما يحدث هناك أمر محزن، فهم يحاولون إسكات كل
الاصوات التقدمية، وهذا عار علينا، فواجبنا أن نحارب
الاصوليين كما لم نحاربهم من قبل. لم انتم أبداً إلى أى
حزب سياسى، فالكتابة كانت وسيلتى للتواصل مع
الناس مباشرة، وسوف أستمّر فيها كما كنت.

إن الكثيرين الآن يخافون، فليست لديهم شجاعة
مساندتى علناً؛ يقول طاغور فى إحدى قصائده التى
أحبها كثير:

إذا لم يرغب أحد من سرائقتك بحبه أن تذهب
ومدك

وهذا هو ما فعلته.

■ كتاب (العار) الذى ترجم أخيراً إلى الفرنسية
يتعرض لأسرة هينوسية من بنجلادش، من ضحايا



اضطهاد الأصوليين الإسلاميين، فما سبب هذا الاختيار؟

لأننى أكتب دائماً من أجل الضعفاء والمجروحين والفقراء والنساء المضطهدات؛ وفى طفولتى عشت قريبة من الأوساط الهندوسية. كانوا جيراناً لى، وكنت أعرفهم جيداً، وكنت أقتسم معهم أفراحى وأحزاني، عندما رأيتهم يضطهدون بعد هدم أحد المساجد فى الهند، شعرت بضرورة ملحّة للكتابة عنهم انحياناً للحقيقة وإسقاطاً لافتنّة الأصوليين الإسلاميين.

■ لا يحتوى كتاب (العار) إلا على أشياء قليلة عن المرأة.

— كتبت كثيراً عن قدر المرأة، ولكن هذا لا يعنى أنني أكتب دائماً عن النساء أو من وجهة نظر النساء. لقد حاولت فى هذا الكتاب أن أبّرى كيفية تحول شاب علمانى وتقدمى نحو الطائفية الهندوسية بسبب ما يراه كل يوم من نمو والتوسع للتناقضات الطائفية. فقد تحول إلى مجنون كالآخرين، يحرق كتبه، ويغتصب امرأة، وعلى الرغم من أنه لم يكن إبدأ من المترددين على المعبد؛ إلا أنه لا يتبرّد فى الهجوم على المسجد عندما يهاجم الآخرون معبده. إن المجتمع - وكذلك النظام القائم - هو الذى حوله إلى طائفى، إذ لم يكن أمامه ملاذ آخر.

إن رواية (العار) هى قصة هدم المجتمع العلمانى.

■ لقد مزجت فى (العار) بين السياق الخيالى والتوثيق، لماذا؟

أردت أن أكتب تاريخاً أسود لبلادى، جمعت المعلومات من الجرائد المحلية والقومية، ذهبت إلى كل مكان، شاهدت التخريب والاضطهاد، قابلت الناس وتكلّمت معهم، ولم يكن ذلك سهلاً دائماً، ولكى أجسد ذلك كله فى رواية، حاولت اكتشاف شكل جديد لا يكون بالضرورة بناءً روائياً خالصاً؛ وهكذا جاءت محاولتى الأولى على هذا النحو الذى يمزج فيه السياق الخيالى بالوقائع. لقد أردت أن أطلع قرائى على مدى اضطهاد الهندوس وحجم الفظائع التى واجهوها، فالمعلومات فى الصحف ناقصة لأنها لا تقول كل شىء.

وأتمنى أن يساعد كتابى كل قارئ يحمل قليلاً من النزعة الطائفية على أن يتخلص منها، ليجد له وجهة نظر أكثر إنسانية. ويمكن أن تسمى هذا الشكل (رواية صحفية)، وفى بلادى يصبح هذا الشكل أكثر فاعلية وتأثيراً. يجب علينا أن نتصدى لاطلاع الظلام.

لقد حققت رواية (العار) أعلى نسبة مبيعات، فقد طبع منها ستون ألف نسخة، وعشرة أضعاف هذا الرقم فى بنجالاديش والهند عن طريق قراصنة النشر، بعد أن تم تحريره.

■ من هو جمهورك؟

— أغلبية قرائى من الشباب خاصة المرحلة المتوسطة، ممن يدرسون ومن للتقدميين، وأغلبهم أيضا من النساء، وكثيرات منهن لم يقرآن كتبنا من قبل، لكنهن قرآن كتابى.

■ ما الذى تتمنيته الآن؟

أتمنى أن تصدى التقدميون للأصوليين قبل أن ينجحوا فى إسكانهم إلى الأبد، وقبل أن ينجحوا فى تغيير الدستور ليعودوا بمجتمعنا إلى العصور الوسطى. إن من يريدون إحلال القوانين الدينية محل القانون الحديث، لا يريدون التقدم ولا الحرية، فمع القانون الدينى لن يكون هناك أبداً تقدم ولا حرية تعبير.

أتمنى أن تستيقظ بلادى وتدافع عن الديمقراطية، ويجب تحريم الأحزاب السياسية المؤسسة على أفكار دينية.

■ هل ستكتبين قصة حياتك فى المخبأ؟

— نعم.. فعلى الرغم من أن الجرائد لا تصلنى الآن، إلا أن التجربة التى عشتها فى المخبأ محفورة فى ذاكرتى لا تزال. ولن أندم أبداً على ما فعلت أو كتبت، فانا لم أقم قط بأية مصالحة مع الأصوليين أو مع الحكومة. وكتب دائما ضد الظلم واللامساواة. وكنت أعلم أن مجرد قول الحقيقة يخلق الأعداء، لذلك لم ألجأ.

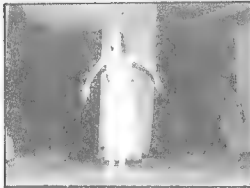
■ هل لديك مشاريع أخرى؟

— بدأت فى كتابة قصة عن الفتيات المسلمات تنطلق من وصف واقعى للمجتمع الإسلامى. لقد وُلدت فى أسرة مسلمة، وإن لم يكن بها أحد متدين سوى والدتى، وقد استطعت أن أكون شاهدة على الكثير: (الأحكام المسيقية - التطهير - عدم المساواة) وسواء فى الطفولة أو فى سن البلوغ، لم يكن لدى أى حق من الحقوق التى يتمتع بها شقيقاتى، ولم يفهم أحد أننى لست مجرد فتاة، وإنما أيضا إنسان. لقد رأيت كيف أن القانون الدينى يظلم المرأة، وهذا ما أوحى لى بموضوع للكتابة.

لا توجد حكاية واحدة صنعت منى ثائرة، فكل شيء هو الذى جعلنى كذلك.

مهرجان المسرح التجريبي في دورته السادسة

م.توسكي، لتستلهم في يوم آخر محاضرة بعنوان 'ما بعد الحداثة في المسرح' القاها الناقد الإنجليزي جون ألسم، ثم ثلاث محاضرات على التوالي: 'التجريب - معنى المصطلح وتثريته' ثم 'المخرج المفسر والسينوغراف - أساس التجريب المسرحي' وكانت المحاضرة الأخيرة 'الأخيرة' الممثل عنصر جوهري من عناصر التجريب المسرحي المعاصر كالباحثة والناقدة المسرحية البولندية باريبرا لاسوتسكا.



أفضل عرض لجنة التحكيم «الأرجنتين»

الغربية لخلق مسرح كابوكي أمريكي القاها للمحاضر الياباني (شوزو ساتو) وهو أحد المكرمين في المهرجان، ثم 'المسرح والمستقبل' القتها الناقدة الأمريكية كاثلين

في دورته السادسة قدم للمهرجان الدولي للمسرح التجريبي في الفترة من ٩ - ١١ سبتمبر الماضي حوالي خمسين عرضاً مسرحياً أكثر من إحدى وثلاثين دولة عربية وأجنبية بالاشتراك مع مصر. أما الندوات فدارت حول ثلاثة محاور عن الماثور الشعبي والتجريب المسرحي،

والتجريب المسرحي على أساليب السرد الشعبي، وضبط العلاقة بين عملية التجريب المسرحي وجماليات الماثور الشعبي، كما قدّمت خمس محاضرات حول مسرح الكابوكي والكلاسيكيات

أما قائمة إصدارات المهرجان لهذا العام فهي على الوجه التالي: "المسرح المحضّر" و"المسرح المعاصر"، و"الإنجاز والمسرح"، و"موت المؤلف المسرحي" الجزء الثاني، "مسرح الموت عند كانتور"، و"الأريال في الدراما"، و"يانيس كوكسوس والسينوجرافيا والرفقة النيلية"، ثم "مسرح الصور"، و"قراءة المسرح"، و"ثلاث مسرحيات لأريال"، و"مسحرة المسرح"، و"ثلاث مسرحيات لفولكر براون".

واحتفل المهرجان بالمكرمين من رجالات المسرح المعاصرين وفي مقدمتهم للكاتب المسرحي والمخرج السينمائي أريال، ومن مصر الفنانة القديرة سميرة أيوب، والناقد المسرحي الكبير فؤاد دويار، ومن سوريا المخرج المسرحي المرحوم فواز الساجر، والكاتب المسرحي اللبناني فولكر براون، والممثل والمخرج والكاتب المسرحي الكولومبي: أنريك بويتا بنتورا، والكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني، والمخرج المسرحي الياباني

شوزو ساتو، والممثل والمخرج المسرحي البولندي أنجي جيمينسكي.

هذه الإحصائية تعد مدخلا ضروريا لتقييم إنجازات المهرجان الدولي إجمالا، لأن الناقد لا يستطيع أن يقدم تقييما تفصيليا لعروض المهرجان جميعها وإنجازاته كلها في متابعة واحدة، وإن كنا نستطيع للتركيز على الخطوط العريضة، ونطرح الأسئلة التي تضع لنفسها إجاباتها: فهل استطاع هذا المهرجان الدولي الذي تقيمه مصر للعام السادس على التوالي أن يستجيب للحاجة الضرورية لجماهيره في وجود المسرح كظاهرة مسرحية؟ إكان بمقدور هذا المهرجان أن يقترح طولا أو يضع تصورات أكثر وفوسحا لمصطلح التجريب المسرحي الذي ما يزال يكتنفه الغموض؟ ثم في نهاية الأمر: أيمن لهذا التظاهرة للمسرحية أن يفيد منها شباب المسرحيين: ممثلين - مخرجين - كتاب دراما - سينوغراف من أجل تعميق رؤاهم للمسرحية وإثرائها؟

الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها محاولة غير مأمونة العواقب

فوق انتهاء المهرجان دون التريث والتفكير الهادئ فيما شاهدناه.

إن هذا المهرجان كبيره في السنوات الماضية يؤكد من جديد حاجة متلقي المسرح من المسرحيين المصريين والجماهير وتعطشهم الدائم لمشاهدة مسرح جاد، هم في انتظار دائم لولده أو استعادته أو الرغبة في خلقه من جديد، إذا ما تواصل هذا المهرجان مع الحركة المسرحية المصرية الراهنة، واثّر بفعاليات في تغيير مسارها وقيادة نفثها إلى ذرع الحالة المسرحية فوق خشبات مسارحنا الخاوية.

على مدى أحد عشر يوما شاهدت الجماهير عروضاً مثيرة، ولاشك أن المهرجان أظهر التباين في النماذج والتأولات والتفسيرات لعروض المسرحية وفرداتها.

وأتاح الفرصة للدول العربية ومن بينها مصر، والأوروبية والأمريكية اللاتينية وغيرها أن تتقارب وتتبادل الخبرات والتجارب بعد مشاهدة الإبداعات المسرحية المختلفة في التقنية والرؤى والفكر المطروح لكن الذي لا شك فيه كذلك، أن معظم

العروض جميعها تقارب هذا العام من حيث المستوى وهي أقل جودة عما قدم في العام الماضي. والسؤال المطروح: أليكون تساهل الدول في اختيار العروض التي مثلتها هذا العام ليلا على عدم اعتراف ضمنى بدور هذا المهرجان الدولي وإسهاماته في الحركة المسرحية العالمية، أم أن ثمة أزمة في المسرح العالمي اليوم؟

الملاحظة التالية - وهي تمثل جزءاً جوهرياً في الإجابة عن تساؤلاتنا السالف - هي أن معظم هذه العروض اعتمدت على الرقص والموسيقى في المنهج والأسلوب والتقنية، بداية من العرضين المثلثين لمصر (إحسانا - ولید عونى) و (كونشيتروتو - انتصار عبيد الطناح)، فالسمة المشتركة بينهما هي اعتماد الأول على الرقص الحديث، والثاني على الالة الموسيقية وإيجاد علاقة حميمة بينهما وبين الإنسان. استفادت تجربة عونى من قصص مختلفة ومتراصة تحيا في زمن تتناثر فيه أحداث شفرحها وتكرر كالدائرة المغلقة. بينما اعتمد العرض الثاني "كونشيتروتو" على

النص البولندي الدرامي بعنوان "الأخضر" لمؤلفه إيرينوش إيرينيسكى وقد أضاف إليه المخرج رؤيته الذاتية، وهذا العرض لم يقدم من قبل في بولندا، وتعد هذه المرة الثانية لتقديمه في مصر بعد أن عرض للمرة الأولى في مهرجان اللونودراما للهواة منذ عدة سنوات .

لم تكن مصر بمفردها التي أكدت على هاتين الميثلتين، بل شاركت ألمانيا في نفس الأطروحة الفنية لتقديم دراما سترندبرج ويقع العرض في الوسط بين الدراما وريقصات إيرينا باوان التعبيرية، ثم المسرح التي شملت عروضاً بعنوان (مهر متسببة) تمثل للموسيقى ركيته الأولى فعندما تهتز أوتار البيانو الذي يميز عليه كارولى بندر تهتز معها ذكرياتنا البشرية، فتستثير فينا صورا لمواقف مختلفة في حياتنا، وصورا ربما نكون قد نسيناها. وكذلك فنلندا التي قدمت عرضاً مسرحياً موسيقياً حركياً تحت عنوان "حجر رنان" فالتجريب في هذا العرض الأخير يتم من خلال تكوين التشكيل المرئى لأجساد الممثلين اعتماداً على الموسيقى

الإيقاعية وأدائهم الصوتى في ستة عشر مشهداً متتالية، تعرض أمامنا ويتوالد بعضها من بعض في أسلوب شاعرى رقيق.

أما فرقة (أوديسا) الأوكرانية فتقدم عرضاً موسيقياً يمثل بالآغاني والرقصات الملحمة بالحياة. واعتمدت فرقة (جزر الكنارى) في عرضها المسرحى (انفرلاجتى) على الرقص الحديث لتعرض مجموعة من الصور التي تصعد بعض المشكلات الاجتماعية الإنسانية.

الملاحظة الأخيرة هي أن بعض هذه الدول وفي مقدمتها رومانيا ومصر والسودان والسعودية وغيرها اعتمدت في عروضها داخل المهرجان وعلى هامشه على الماثور الشمعى بصفة عامة وهو محور الندوة الرئيسية لهذا العام فقد اعتمدت رومانيا في عرضها "الاسبوع المضي" على طقس دينى يمارس في الاسبوع الأول من عيد القيامة، حيث كانت الخرافة القديمة تقول أن كل من يموت خلال هذا الاسبوع يدخل الجنة، مهما كانت آثامه وخطاياها، وحدث إسقاط عصري على هذه "الريثة" الطقسية

بين إبطال العرض المسرحي: الابن (القاتل) والأم والأشباح كما يقدم (مسرح الشهباب) المصري في عرضه المسرحي (على هامش المهرجان) تحقيقاً للفرجة شعبية مصرية تبدأ من الميلاد، مروراً بالسبوع والظهور وحفلات الزواج وصولاً لكل المواسم التي تصاحب الفلاح المصري من دخوله الدناحتى خروجه منها. ويقدم المسرح نفسه (أيوب) التي يحاول فيها مخرجها سعيد سليمان استعراض ملئ مسرحي تستبث بنسجها من رؤية ذاتية لأيوب من خلال صبره وفقره إلى قهر ولاء المواطن المصري المعاصر. وتحاول (محاكمة الكاهن) للمخرج نور الشريف - والذي قدمه مسرح الهناجر تمثيلاً له - استعراض الطقسية الفرعونية، والبهت عن شكل جديد للتعبير الفني من خلال التراث المصري القديم، كما اشتركت فرقة مسرحية مصرية في تقديم طقوس مسرحية عن فتاة غرقت في النيل، وغيرها من الأعمال التي تستلهم الأساطير الشعبية كما نرى في «سنثورة» تأليف وإخراج مجدى النور محمد وفي العرض المسرحي «الهيان» الذي يتعامل مع الماثور

الشعبي والتراث القومي في مستويات متعددة ومتنوعة.

أما الأوجنتين التي حصلت على جائزة المهرجان الأولى عن مسرحيتها (أحباب) فتقوم على الإبداع الجماعي، تتناول فيه الفرقة قصة شعبية تستفيد من جماليات اللغة وتستلهمها على مستوى السينوغرافيا والزمن والفراغ المسرحي، والإضاءة والأزياء وغيرها من مفردات العرض المسرحي.

وتقدم الفرقة المسرحية التايلاندية مسرحية بعنوان (على من يلقع اللوم) وتدور حول (كاكي) بطلة الأسطورة التايلاندية التي يخطفها طائر على صورة إنسان ويقتحم بها عنان السماء.

إن هذا التباين في الرؤى والوقوع في مصيدة "الشعار العام" للمهرجان أي الفولكلور والأساطير الشعبية، دفع بعض الفرق كي تجرب في هذا المضمار، بينما دفع البعض الآخر إلى تقديم تجارب بعيدة تماماً عن الشعار المقترح. ونستطيع أن نجزم بأن العروض لم تكن حتى النهاية مدركة

إدراكاً حقيقياً لمفهوم التجريب المسرحي.

ولمّا ولنا استطلاع رأي الجماهير والجمهور صاحب الحق الشرعي في الحكم على ما يراه وقد يختلف عن رأي لجان التحكيم - سنجد أن العرض الألماني «مس جوليا» كان من أهم التجارب التي يمكن أن نطلق عليها تجريباً خالصاً، على الرغم من اعتماد العرض على النص الأصلي، الذي يستلهمه الماساة التي سطرها بقلمه الكاتب المسرحي السويدي سترندبرج وترجمتها مخرجة العرض إلى رقص خالص يبدأ من فكرة تختلف تماماً عن الفكرة التي يدور حولها نص سترندبرج، فهي ليست هنا قيمة أخلاقية، أو درساً اجتماعياً أو دراسة سيكولوجية، بل هي عن مؤلفة السيناريو وهي نفسها مخرجة العرض إيرينا باوان، رقصه كرنبة يدور الجميع في فلكها ليعودوا ثانية إلى المركز وإلى الخط المسرحي الموسوم لكل شخصية، في ظل سياق العلاقة التي تربط جولايا، وجان، وكريستين في مثل الزوج والزوجة والعشيق

ويطبق القول ذاته على التجريب المتميز للعرض التونسي، والعرض الفرنسي "إبون" الذي قدمته فرنسا والمأخوذ عن أسطورة إغريقية يرجع تاريخها إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وقد صاغها المخرج الفرنسي "نيك فيليب" فنقل الأسطورة إلى واقع القرن العشرين لي طرح من خلالها قضايا الهوية والثقافة المعاصرة، ووضعية المرأة. وقد نجح المخرج في نقلنا إلى واقعنا المعاصر، وقام بتعصير القضية التي تنتمي فكريا إلى الماضي السحيق بواسطة سينوغرافية العرض المسرحي وأزيائه الجديدة في الاستخدام والوظيفة، كما استطاع المخرج بوعي ذلك أن يخرج الأداء التمثيلي خاصة أداء البطلة من الطابع التقليدي إلى التعبير الفني

الجديد الموحى والمشحون بتوتراته الدرامية.

أما (حجر رمان) الذي قيمته فنلندا، فكان تجريبا حقا في الأداء الصوتي والحركي للممثل، وهو عرض موسيقي حركي، جاءت فيه الموسيقى متفقة مع الحركة الجسدية للممثلين والأداء الصوتي المتناغم الذي يأتي من تردد الكلمة والأصوات التي ترتفع إلى أقصى درجاتها، مع إيقاعات الطبول البطيئة الرتيبة، كما كان التشكيل اللوني يلعب نورا هائلا عندما يرسم الممثلون أجسادهم بعضهم بعضا بالألوان أو يستفيدون من الألوان وتوزيعاتها في أزيائهم التي يغيرونها طوال العرض المسرحي. وتسبب عن وجود هذه الإيقاعات الموسيقية

إحداث حالة طقسية تنسم بحضوريتها ومناخها الخاص.

وتبقى التساؤلات قائمة:

إلى أي مدى تصل فعاليات هذا المهرجان المسرحي الدولي إلى تحقيق التجريب المسرحي الخالص؟

وإلى أي درجة يعكس هذا التجريب ما وصل إليه المسرح العالمي اليوم من إنجازات وتقنيات وقبل كل شيء الوصول إلى لغة مسرحية تصل مفرداتها هموم الإنسان المعاصر، وتصوراته الإبداعية المسرحية، خاصة أن هذا المهرجان الدولي سيكون منذ العام القادم تحت رعاية منظمة اليونسكو العالمية؟

هناء عبد الفتاح



وداعاً كارل بوبر

في السابع عشر من سبتمبر
رحل عن عالمنا الفيلسوف النمساوي
المولد كارل بوبر ويومه تنطوي
صفحة واحدة من أقوى نقاد
الماركسية في عصرنا، ومن أعظم
فلاسفة العلم في كل العصور.

ولد سير كارل ريموند بوبر
عام ١٩٠٢ في فيينا، وكان أبوه
محامياً ثرياً. كان أبواه يهوديين،
ولكنهما شُعدا على مذهب لوثر
السيحي البروتستانتي قبل مولده.
تزامنت فترة شبابه الباكر مع
الاضطرابات التي أحدثتها الحرب
العالمية الأولى وسقوط الامبراطورية
النمساوية. وخلال تلك الفترة كان

شديد التأثر بالفكر الاشتراكي،
والفترة القصيرة اعتنق المذهب
للماركسي بيد أنه سرعان ما فقد
الإيمان به. أثناء مرحلة الطلب
الجامعي في جامعة فيينا. كان واسع
الاهتمام، شغولاً بالفلسفة وعلم
النفس والموسيقى والعلوم. حصل
على الدكتوراه في ١٩٢٨ واشتغل
مدرساً لماتى الرياضيات والطبيعة
بالمدراس الثانوية. وفي أواخر
العشرينيات تعرف على أعضاء
«دائرة فيينا» من الفلاسفة، وشجعه
بعضهم خاصة هريبرت فيجل.
ولكنه كان منذ البداية ينظر بعين
التفقد إلى عقائدهم الأساسية، وقد

تبدت هذه النظرة في رائحته الأولى
المسماة «نقد الاستكشاف» أو «نقد
الاكتشاف العلمي» (١٩٢٤). وقبل
أن يذهب هتلر على النمسا بعام،
غادر بوبر فيينا بصحبة زوجته،
واشتغل بالتدريس بجامعة نيوزيلندا.
وهناك أتيحت له الفرصة كي يتفنن
الإنجليزية، وفي ١٩٤٥ نشر عمله
الذي أذاع صيته في أنحاء العالم
الناطق بالإنجليزية: «معنى كتاب
«المجتمع المفتوح وأعدائه» في
جزين. وفي ١٩٤٦ استقر في لندن،
واشتغل بالتدريس في مدرسة لندن
لعلم الاقتصاد حيث غدا أستاذاً
للمنطق والمنهج العلمي بها وفي

١٩٤٩. نال لقب «سير» في ١٩٧٢،
وواصل إنتاجه الفلسفي فصدر له
كتاب «المعرفة الموضوعية» في
١٩٧٢.

وكتاب «منطق الاكتشاف
العلمي» مساهمة بالغة الأصلة في
فهنا للمنهج العلمي. عندما وضع
بوبر هذا الكتاب كان التفسير
الساكن للعلم التجريبية هو أنها
تصطنع مناهج «الاستقراء» أي
الانتهاج من ملاحظة الجزئيات إلى
قوانين كلية. بيد أن هذا الإجراء
الاستقرائي قد واجه، منذ أيام
ديفيد هيوم، اعتراضاً جدياً
مؤداً: كيف يمكن لملاحظة عدد

مثناه من الأمثلة الجزئية أن تبرر
منطقياً إيمان العالم، عن ثقة،
بقوانين عامة يفترض فيه أن تتسم
على كل العصور؟ كانت إضافة بوبر
الشريفة في قوله بأن مشكلة
الاستقراء زائفة عن الحاجة، أو من
نوافل القول، في حقل المصرفة
العلمية. فالطريقة التي يصل بها
العلماء إلى نتائجهم من شأن علم
النفس، لا علم المنطق. والأمر المهم
هو اختبار النظرية العلمية حين
تطرح. وفي هذا المصد يؤمن بوبر
بالاستدلال الاستنباطي: فالنظريات

العلمية لا يمكن أن نضمن، منطقياً،
أنها صادقة وإنما يمكن منطقياً
إثبات أنها كاذبة. ومبدأ الزيف أو
الكتب، هذا، هو جوهر منطق العلوم.
إن العلم يعمل على أساس من
«التضمينات والتفتيدات» (وهذا
عنوان كتاب صدر له من قبل عام
١٩٧٢) وفيه يلقي مزيداً من الضوء
على موقفه، إنما النظرية العلمية
أشبه بفرض مؤقت أو تجريبي
يُمتحن على حرك الملاحظة: فإذا
تبين أن الملاحظات التي قمنا بها
فعللاً لا تتسق مع ما تتنبأ به
النظرية، نُخضت النظرية ونفسح
السيول لتضمين جديد.

ومن الملامح المميزة لكتاب بوبر
هذا أنه في الوقت الذي كان مبدؤه
إمكانية التحقق من صدق أي قضية
هو المبدأ السائد، تحت تأثير
الوضع المنطقية، فإنه وضع يده
على ممكن الضعف الأساسي في
هذا المبدأ مما أدى في النهاية إلى
سقوطه: فعنى عجزه عن تصديق
منطق للتحقق من قوانين العلم. وكان
شعار بوبر الذي حل محل إمكانية
التحقق من الصدق هو: إمكانية
التحقيق من الزيف. ولكن بوبر،
بخلاف الوضعيين المنطقيين، لم يطرح

لمبدأه على هذا أنه معيار لكن
أي تقريراً معني. وإنما ذهب
بالأحرى إلى أنه مبدأ للثقرة، بفصل
العلم الصادق عن العلم الكاذب أو
أشبهه العلم. إن النظريات التي لا
تفاسر بالفضوع لبدأ الزيف
التجريبي لا حق لها في أن تُعد من
العلم في شيء.

وقد كان أثر بوبر عميقاً في
مناهج البحث العلمي. وربما كان من
الصواب أن نقول: إن الكثرة الكاثرة
من العلماء اليوم تتقبل نموذج
النظريات العلمية الذي رسمه، أما
على الصعيد الفلسفي فتعثر
مشكلتان تنهضان في وجه مذهبه:
المشكلة الأولى هي أن الاستقراء لا
يمكن طرحه جانباً بالسهولة التي
ظنها. والمشكلة الثانية هي أن عمل
توماس كوين، صاحب كتاب «بنية
الثورات العلمية»، قد أثبت كم أن
النظريات العلمية المتشعبة بمواقعها
وخنادقها حصنة ضد إمكان إثبات
زيفها. بيد أنه حتى أقوى خصوم
بوبر في البراء على استعداد لأن
يقروا بأن المشهد المعاصر في فلسفة
العلوم اليوم – إلى حد كبير – على
الأسس التي أرساها.

وثمة علاقة وثيقة بين أعمال بوير في ميدان مناهج العلم ومساهماته الهامة في النظرية السياسية وعلم الاجتماع. إن الاتجاه للعلمي - كما يُعرّفه بوير - إنما هو عقلانية نقدية: استعداد لإخضاع أفكار المرء للنقد والتعديل، ويذهب بوير إلى أن هذا المدخل يمكن اصطناعه لا في العلم فحسب، وإنما في كل مناحي الحياة الاجتماعية، وأنه العلامة المميزة لما يدعوه «المجتمع المفتوح». إن المجتمع المفتوح فردى النزعة إلى حد كبير، يتميز بالفكر النقدي الحر، مجتمع يتحمل مسئولية اختياراتهم الشخصية. والمجتمع المغلق - على النقيض من ذلك - يجسد نظرة «عضوية» إلى الدولة؛ إنه، من الناحية الفعلية، ارتداد إلى «القبلية» حيث هوية الأفراد تنعكس في كل متناغم. وتؤدي هذه التفرقة بين المجتمعين إلى الدعوى الأساسية لكتاب «المجتمع المفتوح وأعداؤه» - مرادها أن النزعة الشمولية - بمجتمعها المغلق - ليست، من حيث الجوهر، حركة جديدة، وإنما هي شكل من أشكال النزعة البدائية الرجعية، محاولة لمقاومة الانتماع

المتزايد لقوى الإنسان الفرد النقدية المتنامية.

والأهداف التي يصوب إليها بوير سهامه هي منظور المجتمع المغلق: افلاطون وهيجل وماركس. لقد أزعج هجومه على افلاطون كثيراً من المستنقطنين بالفلسفة، ولكن بوير مصيب ولا ريب في القول بأن مفهوم العدالة في «جمهورية» افلاطون فما هو مفهوم جمعي تخضع فيه الحرية لخير الدولة. ويخسر بوير أعنف نقادته لهيجل وذلك لتمجيده الدولة على نحو شعولي، و«افلاطونيته المتباهية الهيستيرية». على أبرز نجاح حقيقة كتاب بوير هو هجومه المنهجي والمدمر على كافة أوجه النظرية الماركسية. إنه يهاجم ماركس، بصفة خاصة، من حيث هو «صاحب نزعة تاريخية» اقتصابية. وينقلنا هذا إلى كتابه الآخر الوثيق الصلة بالمجتمع المفتوح وأعداؤه: نعى كتاب «فقر النزعة التاريخية» (١٩٥٧). يُعرف بوير النزعة التاريخية بأنها «مدخل إلى العلوم الاجتماعية يفترض أن التنبؤ التاريخي هدفه الأساسي، ويفترض أن من الممكن بلوغ هذا الهدف باكتشاف

«الإقاصات» أو «النماذج» أو القوانين» أو «الاتجاهات» التي تكمن وراء تطور التاريخ». يرى بوير أنه، حتى في العلوم الطبيعية، يتعذر التنبؤ الجبري بصورة كاملة، ويقدم حججاً قوية ضد إمكانية التنبؤ في العلوم الاجتماعية مما كان له أثره في نظريات علم الاجتماع الطامحة إلى التنبؤ بمجريات الأحداث في المستقبل.

وفي كتاب لاحق هو «المعرفة والموضومية: مدخل تطوري» (اكسفورد ١٩٧٢، طبعة منقحة ١٩٧٥) عائد بوير إلى شغافله الأساسية: نمو المعرفة البشرية. لقد غدا الآن ينظر إلى فكرته السابقة عن تقدم العلم على شكل سلسلة مستمرة من التخمينات والتفنيذات على أنها حالة خاصة من التطور من طريق الانتخاب الطبيعي (كان بوير شديد الإيمان بفكر داروين). إنتاج مستمر لتخمينات تجريبية أو مؤقته وبناء مستمره لضبوط انتخابية على هذه التخمينات [وذلك بنقدنا]. إن تطور المعرفة إنما هو - من الناحية الفعلية - استمرار لأنشطة «حل المشاكل» التي ينغمس فيها كل كائن عضوي. وفي اصطناعه هذا الموقف

قدم بوبر مقولة تصورية هامة دعاها «عالم ٢». لقد كان أغلب الفلاسفة يفرقون عادة بين العالم الموضوعي، عالم الموجودات الفيزيقية، والعالم الذاتي، عالم الخبرة البشرية. وإلى هاتين المقولتين (اللتين يدعوهما عالم ١ وعالم ٢ على التوالي) يضيف بوبر الآن عالماً ثالثاً مستقلاً، من المعرفة الفلسفية والعلمية، من «المشكلات والنظريات والحجج النقدية». وهذا العالم - وإن يكن نتاجاً لنشاط بشري - ذو وجود حقيقي قائم برأسه أثاره فيينا تعادل في جسامتها، بل تفرق، آثار الهيمنة الفيزيقية المحيطة بنا. ويعلق بوبر أهمية كبرى على القوة الشارحة لهذا المفهوم، مفهوم عالم ثالث من صنع الإنسان وهو مع ذلك قائم برأسه، وقدرته على تفسير كثير من الأمور. وقد ذهب بصورة خاصة،

إلى أن تلك المشكلة الشائكة، مشكلة انبثاق الوعي بالذات، يمكن حلها بتحليلها على أساس من التفاعل بين النفس وموضوعات عالم ٢. ورغم ما لهذا المفهوم من جاذبية، فإنه لم يطور به درجة مرضية، وليس من الواضح ما إذا كان سيكون مفهوماً مثيراً على النصر الذي كان يخاله مبدعه.

ولئن كانت أفكار بوبر - في مرحلته الأخيرة - قد قوبلت ببعض الشك من الفلسفية، فليس هذا بالجديد على بوبر الذي كان دائماً متمرداً على المنة الشائعة، لقد كان، في مطلع حياته، يكان يكون العدو الوحيد لفلسفة الوضعية المنطقية السائدة. وفي المراحل التالية من تطوره غداً عدواً للمدخل «اللغوي» إلى الفلسفة معتبراً إياه تراجعاً عن «المشكلات الكبرى» إلى

اسكولانية معنية بالتوافه. وبهما يختلف الرأي في إنجازه، فلا مشاحة في ضخامة مساهمته في دراسة مشكلات الفلسفة الكبرى. ومن المستحيل تصنيف هذه المساهمة أو لصق بطاقة عليه لأن فكره واسع المدى يضيء جوانب فلسفية كثيرة. إنه واحد من مفكرى قرننا الذين لا شك في أصالة أفكارهم وطابعه الخلاق.

كان بوبر ليبرالياً وقف في وجه الأيديولوجيات البربرية مثل الفاشية والنازية، والنظم الشمولية مثل الشيوعية، ذلك المذهب للنيل الغايات الوضعية الوسائل، الحلم الإنساني الذي تحول - على يدى لذين وستالين ومن تلوهم - إلى كابوس لا إنساني.

ساهر شفيق فريد

مهرجانان سينمائيان بالقاهرة والإسكندرية

١ - فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الدولى العاشر:

حضور هزيل للأفلام المصرية والعربية

سبعة أفلام مصرية على جوائز
إعلانية يقدمها التلفزيون المصرى.
أما مسابقة العمل الأول
للمخرج، وهى جائزة مفتوحة - أى لا
تقتصر على دول البحر المتوسط فقد
شاركت فيها ستة أفلام هى (أحمر
ششاه) إخراج روبرت ادريان
بييجو من النمسا، و(أبيض
وأصفر) إخراج يانيس
باباداكيس من اليونان، و(تلك
الفتاة) إخراج سويها نكار
نحوش من الهند، و(حوار مع
رجل الدولاب) إخراج مارويوش
جيرز جورزيك من بولندا، و(بلوك
س) إخراج زكى دميركو بوز من
تركيا، و(المرأة المتقلبة) إخراج
نضال الغفارى من بلغاريا.



اعلان المهرجان

والمجر والترويج وإسبانيا والسويد
وتركيا والهند. أما بانوراما الأفلام
المصرية فقد تنافست من خلالها

شهدت الاسكندرية فى الفترة
من ٢١ إلى ٢٨ أغسطس الماضى
مهرجانها السينمائى الدولى العاشر
الذى تنظمه الجمعية المصرية لكتاب
السينما وقادها، وقد شاركت فى
هذه الدورة سبع عشرة دولة
بخمسة وخمسين فيلما منها ثمانية
أفلام فى المسابقة الرسمية لدول
البحر الأبيض المتوسط شاركت بها
سبع دول وشاركت مصر بفيلمين
هنا: (يوم حمار جادا) إخراج
محمد خان، و(زيارة السيد
الرئيس) إخراج منير راضى.

وفى القسم الإعلامى للمهرجان
شاركت إحدى عشرة دولة هى:
الولايات المتحدة الأمريكية و
أستراليا وفرنسا وإنجلترا وأيسلندا



فيلم «حكاية خريف» - تركيا، أحسن ممثل وممثلة
وجائزة أحسن سيناريو

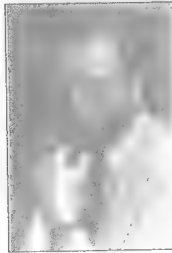


فيلم «النباتات البرية» - فرنسا
جائزة أحسن إخراج وجائزة أحسن فيلم

ارتداء قبعة في مايو) للبولندية كريستينا كرويسكا فابيسكو، وهو يدور حول رجل وجد نفسه جدا لطفتين غاية في الشقاوة و(أحيانا نعم - وأحيانا لا) للهندي كوندون شام، ويدور حول قصة حب بين مغنية وعازف موسيقى وغريم لها، و(كومانى) للمغربي نبيل محلو، ويصور مجموعة متطرفة دينيا تحاول السيطرة على الحكم في صراع هزلي مع حاكم ديكتاتور وفيلم (الأمريكي) للتركي شريف جورين، وهو فيلم مليء بالمفارقات التي تواجه شخصا قادما من أمريكا، و(حلم أريزونا) لأمير كوستاريكا - وهو مخرج بوسني - الذي يمزج فيه بين الأحلام والمرح في حياة أشخاص يفتقرون إليهما. وأخيرا الفيلم المصري (يا تحب يا

كذلك قدم المهرجان برنامجا خاصا عند السينما الكوميدية عرضت فيه ستة أفلام هي: (تأثير

رئيس لجنة التحكيم للدواي
كوسيف زانوسي



ويهما في هذا المهرجان - رغم أخطائه الكثيرة - عرضه لعدد من أهم الأفلام العالمية التي أنتجت حديثا وحصلت على جوائز هامة في مهرجانات عالمية، مثل الفيلم الأسترالي (بيانو) الذي حصل على الجائزة الكبرى في مهرجان كان، وحصل على أربع جوائز أوسكار لهذا العام، كذلك فيلم (أراضي الخلال) الأمريكي، وفيلم (بقايا النهار) الإنجليزي وكلاما بطولة الممثل الأشهر أنطوني هوبكنز وقد رشح الفيلم لعدد من جوائز الأوسكار سنة ١٩٩٤، وكذلك الفيلم الأمريكي (على خط النار) بطولة كلينت استوود الذي لاقى عند عرضه نجاحا جماهيريا كبيرا.



فيلم (البوسنة) - فرنسا، سيناريو لفلانيسوف برنار هنري
ليفي وإخراج آلان فيراير شهادة تقدير من النقاب



فيلم (ثلاثة على الطريق) - اسبانيا، جائزة أحسن ممثلة ثانية

(سعادة غامرة) سيناريو وإخراج
سينريك كان، وتدور أحداثه في يوم
واحد من أيام سنة ١٩٨٥ حيث
تقضى مجموعة من المراهقين يوماً
في منزل أحدهم ويمارسون فيه كل
شئ بهجري، والفيلم يتعرض لمشكلة
اندماج الفرنسيين من أصل عربي
في المجتمع الفرنسي، أما الفيلم
الثالث فهو فيلم (النباتات البرية)
سيناريو وإخراج المخرج الفرنسي
الأشهر أندريه تشينييه، وهو
الفيلم الذي اشتركت به فرنسا في
المسابقة الرسمية، وحصد عدداً من
أهم جوائز المهرجان - أحسن إخراج
- أحسن فيلم، وتدور أحداثه في عام
١٩٦٢ حول صبي فرنسي وصل من
الجائز بعد حصولها على
الاستقلال ليلتحق بمدرسة ثانوية
تقع في جنوب غرب فرنسا،

الخروج من حالة الإحباط والضجر
عن طريق بعض السرقات وأعمال
التخريب، أما الفيلم الثاني فهو فيلم

فيلم (بارك س) - تركيا، شهادة تقدير
خاصة بالعمل الأخرى الأول



تلقب الذي يعالج مشاكل الشباب
في قالب كوميدى، ومن الأصوات
المهمة في المهرجان عرض ثلاثة
أفلام فرنسية كانت جزءاً من تجربة
جديدة عن فكرة تقدمت بها صحيفة
فرنسية تدعى «سانتال بوبو» عن
فترة المراهقة بأحلامها ومشاكلها،
وبناء على هذه الفكرة انتجته قناة
Arte الفرنسية تسعة أفلام تحت
هذا العنوان، وأهم ما يميز هذه
التجربة هو أنها تطرح بمسرحين
المخرجين الكبار - أي أنهم يقومون
بكتابة السيناريو - والأفلام الثلاثة
التي عرضت في المهرجان هي:
(الماء الباردة) سيناريو وإخراج
أوليفييه أساياس وتدور أحداثه
في باريس سنة ١٩٧٢ حول جيل
وكريستين المراهقين اللذين يتقن
كل منهما لأسرة مفككة ويحاولان

علاوش الجزائرى، وما زاد .
الطين بلة أن اشتراك المغرب
والجزائر جاء بالسلام دون
المستوى المعروف عن هاتين
الدولتين، التى وصل فن
السينما فيهما إلى درجة
كبيرة من التطور جعلهما
ضيحا سنويا على مهرجان
(كان).



مرة أخرى جاء التمثيل
العربى هزيلا من خلال الفيلم
الجزائرى (لحن الأمل) وهو العمل
الأول لمخرجه جمال فزان، وهو فيلم
غنائى تقليدى إلى حد بعيد، ويسمى
فى الكثير من أجزائه، حتى أن
رئيس لجنة التحكيم كريستوف
زانوسى طلب وقف عرض الفيلم
بعد نصف ساعة من بدايته، وغادر
القاعة غاضبا رغم أن جائزة العمل
الأول فى مهرجان (كان) هذا العام
كانت من نصيب فيلم جزائرى آخر
فلماذا يكتفى المهرجان بعرض
الأفلام السيئة التى لا تعبر عن
حركة السينما فى بلاد المغرب
العربى؟!

من ناحية أخرى ورغم كل
التدوات التى تقام لإصلاح حال
السينما المصرية، فإنه على ما يبدو لا
سبيل إلى إصلاحها، وقد بدأ ذلك
جليا بعد خروج السينما المصرية بلا

فيلم (فوتيسيك) للمجر. نال استحسان النقاد

بدءا من سنة ١٩٦٠ بفيلم (فداء
العشاق) وانتهاء بعام ١٩٩٤ بفيلم
(المهاجر)، كما منح المهرجان
جائزة خاصة لاسم الصفي
والكاتب الراحل: فليل عصمت.

- ورغم أن المهرجان خاص
بدول البحر المتوسط ويقام فى دولة
عربية - هى مصر - إلا أن الحضور
للعربى فى هذا المهرجان كان هزيلا
لخاية حيث اقتصر فقط على دولتين
هنا المغرب بفيلم (كوسانى)
والجزائر بفيلم (لحن الأمل)، رغم
تطور فن السينما فى دول كسوريا
والبنان وتونس. مما يؤهل مخرجيها
للاشتراك بل والمصطل على جوائز
من مهرجانات دولية هامة مثل
محمد ملص المخرج السورى
ونورى بوزيد التونسى ومرزاق

وبإقتحام هذا المصبي الغريب
يفتل نظام الحياة اليومية فى
المدرسة الداخلية، حيث يضع
بأقى أقرانه فى مواجهة مع
أنفسهم فيعيدون النظر فى
أشياء كثيرة. وهو أحد أجمل
أفلام المهرجان، وربما كانت
الاستعانة بالشباب اليافع
هى أحد عوامل نجاح الأفلام
الثلاثة، نظرا لدرجة الصديق
العالية فى الأداء، والجرأة
فى طرح مشاكل هذه الفترة
الحرجة من العمر.

من ناحية أخرى : كرم المهرجان
هذا العام ثلاثة من المشتغلين
بالسينما المصرية هدى سلطان
وعادل أدهم ورشيدة عبد
السلام، التى تعد من أهم من علوا
بالمنتاج فى تاريخ السينما المصرية
فقد استطاعت أن تتجزئ منذ عام
١٩٦٠ ما يقرب من مائة وستين
فيلا يعتبر أغلبها علامات فى تاريخ
السينما المصرية مثل: (أدهم
الشرقاوى ١٩٦٤) - الحرام
(١٩٦٥) - شىء من الضيوف
(١٩٦٩) - الفداة (١٩٧٥) - أفواه
وآرائى (١٩٧٧) ثلاثية نجيب
محفوظ - امرأة على الهامش
(١٩٦٣) - ويحسب لها قيامها
بمنتاج كل أفلام يوسف شاهين

جائزة واحدة من الجوائز العشر الدولية، رغم أنها تخيرت أفضل ما لديها لتعرضه ضمن المسابقة الرسمية، وهما فيلم (يوم حار جدا) (زيار السيد الرئيس) اللذان حصدا غالبية جوائز بانوراما الأفلام المصرية وفيما عدا هذين الفيلمين، قدمت السينما المصرية خمسة أفلام أخرى أسوأ من بعضها، وهي (الشمريك) الذي لم يعرض بسبب خلاف مع المنتج، (ودعاء على الشوب الأبيض) (وعن زمانه)، وكلاهما يعالج قضايا سياسية بسداجة يمسدان عليهما، (المحالة القاتلة)، وهو أسوأ الأفلام المصرية المشاركة، وأخيرا فيلم (يا تحب يا تلب) ولا تعليق!

وفي الجانب الآخر: شهد القسم الإعلامي للمهرجان رواجا كبيرا، نظرا لارتفاع مستوى الأفلام الأجنبية المعروضة فيه والتي كان من أجلها العرض المجرى (فوتيسيك)، وهو العمل الثاني لخرجه جوناثان ساس والذي أشاد به النقاد واعتبروه أجمل العروض على الإطلاق وهو عرض أبيض / أسود بمقتبس عن نص مسرحي شهير بالاسم نفسه للكاتب الألماني جورج بوشنر، وهذه هي المعالجة

الرابعة له وأجمل ما يميز الفيلم هو الحس الجمالي العالي لدى مخرجه الذي قام بالمونتاج بنفسه، وكذلك سيناريو المعالجة الرابعة للنص المسرحي كذلك اختيار للموسيقى التصويرية للفيلم من هنري بيرسيل وبيرجوليزي؛ ويستحق التصوير أيضا جائزة والإضاءة كذلك، وأيضا بطل الفيلم - وهو ممثل مجرى مغمور، ولو كانت هناك جائزة لأفضل فيلم في القسم الإعلامي لئانها (فوتيسيك) بلا جدال؛ وهذا هو ما يجب أن يستدركه منظمو المهرجان في الأعوام المقبلة كي لا يفرج فيلم رائع مثل (فوتيسيك) بلا جوائز، مرة أخرى.

ومن الأحداث الهامة في مهرجان الإسكندرية هذا العام عرض الفيلم الفرنسي «الموسنة» وهو فيلم كتب السيناريو له الفيلسوف الفرنسي برنار هنري ليفي وأخرجه آلان فيراري ويتنقسم فيلم (الموسنة) إلى خمس فقرات متتابعة تاريخياً ابتداء من ٤ أبريل ١٩٩٢ - وهو تاريخ بداية الحرب حتى الآن.

وكان العرض الأول للفيلم الموسنة في مهرجان برلين سنة ١٩٩٢، ثم عرض في مهرجان (كان) وقبول بالرفض والهجوم، بل أن

مخرج الفيلم آلان فيراري تعرض للضرب من جمهور المهرجان في القاعة الرئيسية في (كان) وحضور اثنين من الوزراء الفرنسيين، في أول مسابقة من نوعها لأنه أدار في فيلمه الحرب خاصة جورج بوش وفرانسوا ميتران، وأخير ظهر في حوار مع ليفي في الفيلم؛ وركز الفيلم على تنازله وضعفه مما أثار أزمة كبرى بعد عرض الفيلم.

وفي مهرجان الإسكندرية تعاطف الحضور بشدة مع الفيلم الذي قال المخرج إنه موجه بالأساس إلى الدول الغربية والإنسان الغربي الذي يدعى أنه لا يعرف أولا يفهم. وقد طالب النقاد والجمهور بمنح الفيلم جائزة استثنائية لتشجيع المخرج، خاصة أن برنارد هنري ليفي صاحب السيناريوهات الرائع للفيلم، يهودي، والقناة الثانية الفرنسية التي أنتجت الفيلم معروفة بميلها اليهودية، ومع ذلك أنتجت فيلما يدافع عن المسلمين؛ وتلبية لهذه الرغبة قام النقاد والمصحفون بتكريم آلان فيراري وإدخاله شهادة تقدير عن فيلم الموسنة.

وفي ختام المهرجان رُفعت الجوائز فحصد فيلما (يوم حار جدا) محمد خان ر (زيارة السيد الرئيس) مختير راضي كل جوائز

بانوراما السينما المصرية. فقد حصل الفنان محمود عبد العزيز على جائزة أفضل ممثل من دوره في فيلم (زيارة السيد الرئيس) وشريهان أفضل ممثلة من دورها في (يوم حار جدا) ونجاح الموجي أفضل دور ثانٍ في (زيارة السيد الرئيس) وجيهان نصر أفضل ممثلة في الفيلم نفسه بينما فاز المخرج محمد خان بجائزة الاخراج عن (يوم حار جدا) وحصل بشير الديك على جائزة افضل سيناريوس عن (زيارة السيد الرئيس) وعن الفيلم نفسه حصل صلاح مرعي على جائزة الديكور وياسر عبد الرحمن أحسن موسيقى عن (يوم حار جدا) ونادية شكرى أفضل مونتاج وجمال عبد العزيز أحسن تصوير عن الفيلم نفسه.

وزعت كذلك الجوائز الإعلامية المقدمة من اتحاد الإذاعة والتلفزيون عن الإنتاج المتميز حيث حصل على الجائزة الأولى وفيمتها ثلاثون ألف جنيه، فيلم (زيارة السيد الرئيس) والمركز الثاني حصل عليه فيلم (يوم حار جدا) بجائزة قيمتها عشرة آلاف جنيه والمركز الثالث فيلم (عقتر زمانه) بجائزة مائة.

وجاءت قرارات لجنة التحكيم

الدولية برئاسة كريستوف زانوسي معبرة إلى حد بعيد عن أراء الأغلبية من النقاد والمهتمين، حيث حصل المخرج الفرنسي الكبير أندريه تشيفينه صاحب أفلام: بارووكو - الأصوات برونتي - فندق الجريمة - موسمي المفضل، على جائزة أحسن إخراج عن فيلمه الرائع (الثباتات للبرية)، الذي حصل كذلك على لقب أحسن أفلام للمهرجان.

وحصلت بطلة إيلودي يوشيه على شهادة تقدير خاصة لدورها في الفيلم، كما حصل أحد أبطاله اليافين على جائزة أحسن ممثل ثانٍ وهو الممثل، ستيفان ريدو الذي ينتظره مستقبل كبير.

أما الفيلم التركي (حكاية خريف) فقد نال أيضا قدراً وفيراً من الجوائز منها جائزة أحسن ممثل وممثلة معاً، وحصل مخرجه يافوز أوزكان على جائزة أحسن سيناريو، فقد كان للسينما التركية حضور قوي في الفتام، حيث حصل الفيلم التركي (بلوك س) على شهادة تقدير خاصة.

ومن ناحية أخرى خرجت المينسا الأسبانية بجائزتين من للمهرجان، الأولى للممثلة استياسكرونيك باعتبارها أحسن

ممثلة ثانية عن دورها في فيلم (نافذة على الطريق) إخراج جيسوس جاراى، والثانية للمصور كارلوس جوسى باعتباره أحسن مصور في الفيلم نفسه؛ وهكذا احتكرت فرنسا وتركيا وإسبانيا كل جوائز للمهرجان بينما حصل الفيلم البولندي محادثة مع رجل الدواب للمخرج وكاتب السيناريو ماريوس جري جوزيك على جائزة العمل الأول وهي جائزة مفتوحة كما أشرنا في البداية، وحصل الفيلم كذلك على جائزة لجنة التحكيم الخاصة - لماذا لم يحصل عليها دوفوتيسيك؟.

وهكذا انقضت أيام مهرجان الاسكندرية الذى أثار الكثير من الانتقادات بسبب سوء تنظيمه وتأرجحه بين دول البحر المتوسط وبين الدول الأوروبية والأمريكية، وهو ما أدى للمحصلة النهائية إلى تقديم صورة شديدة القصور عن السينما العربية في مهرجان لدول البحر المتوسط وفيها ثمانى دول عربية، ويقام في دولة عربية، ويتحدث باستضافة عن أزمة السينما العربية والمصرية، فكيف نرغب في حلها إذا كنا أصلاً لا نتعامل معها ولا نسوق أفلامها حتى في المهرجانات؟

هالة لطفى

٢ - فى مهرجان القاهرة الخامس لسينما الأطفال



إعلان المهرجان

مثلا فيلم روائى ليس بينها فيلم مصرى واحد!

«جون هيوز»، فقد بدأ رحلته مع الكتابة للسينما منذ عام ١٩٨٤، وأشرت رحلته الفنية ثلاثة وعشرين فيلماً أشهرها "Home alone" أو «وحيد بالمنزل»، بجزيئيه الأول والثانى، وقد حقق الفيلم إيرادات مذهلة رغم أنهما بطولة الطفل الصغير «ماكولاى كالكين» الذى لا يزيد عمره عن ثمانية أعوام...

وكالمعادة فإن فيلم الافتتاح يخرج عن نطاق الأفلام المتسابقة على جوائز المهرجان، وقد اشتهرت فى المهرجان ثلاثين نوبة بساتى فيلم بين الروائى والصغيرة والرسوم المتحركة والإبرامج التلفزيونية، أما الأفلام التى تتخل فى المسابقة فهي سبعة أفلام روائية.. منها «أخوة بلدة لوهو» من الصين، ومدة



ريك ديميرز - رئيس لجنة التكميم

إخراج «باتريك ويجونسون» الذى يقدم بهذا الفيلم أول أعماله السينمائية. «أما كاتب السيناريو

احتفلت القاهرة لمدة ستة أيام من ٢٤ - ٢٩ سبتمبر، بالمهرجان الخامس لسينما الأطفال.. وهو المهرجان الذى يقيمه رئيس اتحاد الفنانين العرب وشهدت قاعة المؤتمرات بمدينة نصر وقائع حفل الافتتاح الذى حضره وزير الثقافة المصرى ونخبة من الفنانين المصريين والعرب والمسيحيين الأجانب، بالإضافة إلى ثلاثة آلاف طفل مصرى، حضروا لمشاهدة فيلم الافتتاح الأمريكى "Baby's Day out" الذى تم ترجمته إلى «موافق وطرائف طفل»، والت ترجمة العربية السليمة: «موافق طفل وطرائف» ويلعب بطولته طفل رضيع لا يزيد عمره عن تسعة أشهر، ويمتاز الفيلم بتقنية متطورة جداً فى استخدام الحيل البصرية والسمعية، وهو من

عرشه تسعون نيقية، وفيما
«لصمصوم الكلب» و«أبطال
الفناء الخلفي» من فنلندا، فيلم
«جيت الوصية» من ألمانيا
و«الرافيل الصغيرة» من اليابان
و«الوب متحابة»، و«دعنا نكون
أصدقاء» من الهند، و«كما لو كان
طفلاً للرياح» من اليابان و«مريم
ست ضفادع» من هولندا وكما هو
ملاحظ فإن الدول العربية وبينها
مصر... تخرج تماماً من ساحة
التسابق وهو القضية التي تطرأ
على السطح مع كل دورة للمهرجان،
حيث تقام الندوات، وترتفع أصوات
الجميع للمناداة بالاهتمام بسيما
الأطفال... ومما يلفت انتباه
الهيئات العربية المختصة برعاية
الطفولة للاشتراك في إنتاج فيلم
سينمائي للطفل العربي، دون أن
تلقى تلك النداءات أي إجابة!!!

ويقتصر اشتراك مصر والدول
العربية على بعض البرامج التعليمية
والإرشادية للطفل، ومنها «مغامرات
سعدون»، وهو برنامج تلفزيوني من
إخراج عبدالمجيد الرشيدى، ومن
إنتاج قطر، و«ميرور مصر» فيلم
رسوم متحركة من إنتاج السعودية
وإخراج عطية عادل خيرى، و
«رجل المستحيل» وهو برنامج
تلفزيوني من إخراج عوفى
عبدالرحيم وإنتاج سوريا، أما
مصر فتشارك بالبرامج التلفزيونية

«كافى وماني» للكتورة منى أبو
النصر، وحلقات من يوجى وطلم طلم
للمخرج محمود رضى، وفيلم
تسجيلي من إخراج إيمان حمدي
باسم «موسوعة الطفل» وتقدم من
خلاله معلومات عن مدينة
الإسكندرية، والحصان العربى...
وخارج المسابقة الدولية الرسمية
التي تمنح جوائز للأفلام الروائية
الفائزة. يمنح المجلس العربى
للطفولة والتنمية جوائز مالية خاصة
تصل إلى خمسين ألف جنيه
مصرى توزع على أهم أربعة أعمال
عربية للأطفال سواء كانت أفلاماً
تسجيلية أو برامج تلفزيونية، أو
أفلام كارتون.

ومن ضيوف المهرجان

● روك ديميز رئيس لجنة
تحكيم الأفلام الروائية والقصيرة،
وهو مدير ومؤسس لكبرى شركة
إنتاج أفلام الأطفال في كندا "Les
Production la Fête" وهي من أكبر
شركات إنتاج الأفلام الروائية
الطويلة للأطفال وقد حصلت أفلام
«ديميز» على أكثر من مائة جائزة
من مختلف أرجاء العالم، وقام
مهرجان القاهرة الخامس لسينما
الطفل باختيار ثمانية أفلام من
إنتاجه تقدم خلال إقامة المهرجان
لتكريمه، والأفلام من إنتاج الفترة ما
بين عامي: ٨٦ - ٩٤.

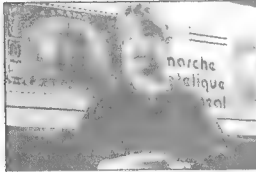
● بورس جيرا تشفسكى
«روسيا» عضو تحكيم الأفلام
الروائية والقصيرة وهو منتج وكاتب
سلسلة الأفلام القصيرة «إيراث»
التي لم يتوقف عرضها سينمائياً أو
لدة عشرين عاماً.. وترتكز تلك
السلسلة على قصص ممتعة صغيرة
للأبناء والأبناء، وتكتسب شعبية كبيرة
فى روسيا.

● ستانلى تايلور «الملكة
المتحدة» عضو لجنة تحكيم الأفلام
الروائية والقصيرة، وقد عين
ستانلى تايلور مديراً لتلفزيون
المملكة المتحدة وتلفزيون الأطفال
فى أغسطس سنة ١٩٨٠، وفى أثناء
عمله، قام بتمثيل المؤسسة فى العديد
من المؤتمرات الدولية والمهرجانات
السينمائية..

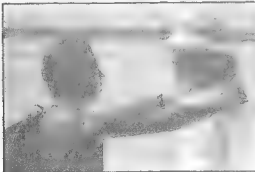
● تشانج شياواى «مصر»
لجنة تحكيم الأفلام الروائية
والقصيرة «جمهورية الصين
الشعبية» وهو من مواليد عام ٤٦،
وتولى الآن منصب نائبة رئيس
تحرير تلفزيون بكين، وترأس قسم
الشباب والأحداث، إضافة إلى
إشرافها على إنتاج البرامج
التعليمية وإخراجها والسيدة تشانج
شياواى «عضو لجنة البحث للأطفال
فى اتحاد الفنانين التلفزيونيين فى
الصين، ونائبة ورئيس مركز بكين
للغف التلفزيوني الخاص بالأطفال..



مشهد من فيلم ارض الصغار الكبير «كندا»



كومي تراكوي وعاطف البريد «كندا»



مشهد من فيلم اليونانوف الخفا (انجلترا)

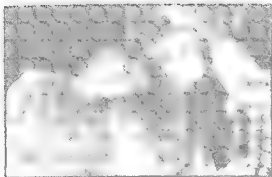
اهم الافلام المهرجان

ومن بين
مئتي فيلم
عرضها مهرجان
القاهرة الدولي
الخامس لسينما
الأطفال، تمثل
ثلاثين دولة من
الشرق والغرب،
معظمها من كندا
والصين واليابان
وروسيا وأمريكا
تلك الدول التي
تمنع أطفالها
القدر الأول من
الرعاية والاهتمام،
فإن بعضها يتميز
من حيث التقنية
أو الموضوع...
ومنها «عقوبة
تومى تريكو»
من كندا... وتندور
أحداثه في أحد
أيام الصيف
الرائعة حيث
جلس «تومى»،
وأصدقائه سعداء
عندما كان السيد
برونسون يحكى
لهم مقامرة

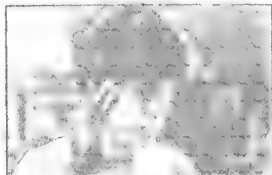
وأيضا عضو جمعية بكين للأدب
الشعبى وعضو اتحاد بكين للكتاب.
وقد عملت لسنوات طويلة في المجال
الثقافى والفنى الخاص بالأطفال
كما عملت كرئيسة تحرير مجموعة
قصص افلام صينية وأجنبية
للأطفال وشاركت في إخراج
حفلات فنية وبرامج للأطفال
وتشرف على إخراج برنامج
تليفزيونى شهير هو «الأضواء
السبعة» ويعتبر هذا البرنامج من
أحسن برامج الأطفال فى الصين
وأكثرها شعبية...

● «كوفى تادوس» عضو لجنة
تحكيم الافلام التليفزيونية والرسوم
المتحركة «كندا» وهى مديرية المركز
الدولى لافلام الأطفال والشباب
بكندا.. وهو المركز الذى انشأه
تحت رعاية اليونسكو...

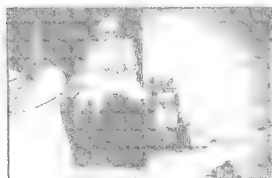
● «مقرر الحمود: الأرين»
عضو لجنة تحكيم الافلام الروائية
والقصيرة وهو منتج تليفزيونى
ومدير مؤسسة التسويق والإنتاج
الإعلامى بالأرين، وكان قد فاز
بجائزة المجلس العربى للأطفال
والتنمية خلال مهرجان القاهرة
الدولى الثانى لسينما الأطفال عن
فيلم «جحش والناس».. كما قام
بإنتاج العديد من المسلسلات
الدرامية وبرامج الأطفال والبرامج
الثقافية..



شبح إميلي - إنجلترا



مشهد من فيلم الساحر الصغير كنداء



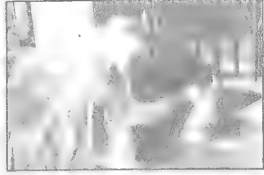
مسلسل هدايا الانسان (الأردن)

الأحداث في
التصاعد بسبب
التفسير الذي
يحدثه وجود
الشبح في حياة
الطفلة «إميلي»
أما الفيلم
الانجليزي الأخر
«البنطلون
الخطأ» فيدور
حول والي الذي
يقع في ورطة
حيث يجد نفسه
فجأة متهماً
بسرق ماسة
ويحاول كليه
الأمين أن يبحث
بكافة الطرق عن
دليل يؤدي إلى
براءة «واللي» وفي
أثناء سعيه لإثبات
براءة سيبده
تصاعد الأحداث
وتتشابك.
وفي الفيلم
الكندي «أرض
الصيفائر
العظمى» نجد
الطفلين «جيني» و
«ديفيد» من
نيويورك يقومان
برحلة مع

الشباب الإنجليزي «شارلز» الذي قام
بمحاولة فاشلة للسفر على طابع
بريد ويحاول الاصدقاء بقيادة
«تومي» إنقاذ هذا الشاب واستعادته
من الجزيرة التي استقر بها.
أما الفيلم الفنلندي «لصوص
الكلب» فيحاول أن يجسد مفاهيم
الجريمة والوحدة والصدقة أو ذلك
من خلال ثلاثة أصدقاء تجمعهم
رابطة قوية، خاصة أنهم ينتمون إلى
أسر ملكة وفجأة يقررون سرقة
الكلب من داخل عصرية تركها
صاحبها، ليطلقوه بفدية كبيرة،
وأسبو الحظ تسقط فكرة أحد
الأصدقاء ويدخلها العنوان واسم
المدرسة، داخل السيارة التي سرق
منها الأصدقاء الكلب... وتتمدد
الأحداث، خاصة بعد أن يقرر
أحدهم الانسحاب من الجريمة
وتوريط حديقته.
وفي الفيلم الإنجليزي «شبح
إميلي» تحمل الفتاة الصغيرة إميلي
بأن تكمل مسيرة جدّها وتصيح
تكتوري، ذلك في زمن لم يعرف بعد
معنى تحرر المرأة، حيث تدور
الأحداث في بداية هذا القرن، وفي
عام ١٩٠٦ بالتحديد. وتواجه الفتاة
عدة معوقات وأزمات تصيبها
بالإحباط وفجأة يظهر في حياة
إميلي شبح فتاة تشبهها تماماً
ولكنها تنتمي للمستقبل. وتبدأ



من فيلم مواقف طفل بطرائف



من فيلم المعطف الإعجازي (الهدى)

التليفزيون المصرى، واشترك فيها كل من سعاد لبيب و منى الحديدى و هنرى حنفى و محمد رجائي، وكذلك الندوة التى عقدها اتحاد الإذاعة والتليفزيون حول لغة المخاطبة مع أطفالنا.. وفارقه فيها كل من أحمد الخفيفى و محمود وحى و درية شرف الدين، وندوة «سينما الأطفال فى مصر» التى أعدها المجلس العربى للطفولة والتنمية بالاشتراك مع اليونسيف وجمعية السينماتيات، والمركز القومى لثقافة الطفل. وقد تم عرض كتاب الناقد السينمائى سمير فريد حول سينما الأطفال فى العالم إلى جانب مقترحات لدراسة سينما الأطفال فى مصر، ذلك بالإضافة إلى الندوات التى عقدت لمناقشة مجموعة من الأفلام المعروفة خلال المهرجان.

ساجدة خير الله

الهندي «المعطف الإعجازي» فيه تمنح السيدة العجوز معطفا للفتى راجو اليتيم، وعندما يريد راجو المعطف ويضع يده فى الجيب يجد نقوداً، وكلما احتاج «راجو» إلى المال، كان يلجأ إلى المعطف القديم حيث ينس يده فى جيبه، فتخرج ملبئة بالنقود، وهكذا تتبدل حالة راجو ويعيش مع زملائه وأصدقائه فى رفاهية، ولكنها لا تدم حيث يسرق ثلاثة من اللصوص المعطف ولكن للثير للذهبة أن سحر المعطف يتوقف.. ويفشل اللصوص فى إخراج النقود، ويبدأ الصراع بين اللصوص الثلاثة وراجو حول المعطف.

وقد اتبعت خلال أيام المهرجان عدة ندوات هامة، أشرف عليها المستشار الإعلامى للمجلس القومى للطفولة والأمومة، ومن هذه الندوات ندوة مشروع قناة الأطفال فى

أجدادها إلى كندا وهناك يقابلان شخصاً دقيق الحجم غير مرئى هو فيتر، الذى يقع فى مشكلة نتيجة سرقة بعض قطع الذهب منه، وهى قطع ذات إمكانات سحرية خاصة، ويحاول الاصدقاء الثلاثة استعادة الذهب المسروق من خلال رحلة مثيرة. عبر الغابة للوصول إلى أرض الصائغ العظيمة، حيث يلتقون بشخصيات وكائنات غريبة. ومن كندا أيضاً فيلم «المساحير الصغرى» الذى نجد فيه الطفل «بيتر» يعلم دائماً بأن يكون مساحراً، وفى أحد الأيام يكشف امتلاكه لقوة سحرية ماثلة، تمكنه من تحويل الأشياء دون أن يلمسها. لكن المشكلة أنه لا يتمكن بعد ذلك من السيطرة الكاملة على هذه القوة.. ويستطيع «بيتر» من خلال قوته الخاصة إنقاذ مدينته من الدمار الذى كان سيلحق بها.. أما الفيلم

مستابعات

رسالة جامعية

قراءة النص الثقافي العربي من خلال «البناء الدرامي لشعر لبيد بن ربيعة العامري»

الذي يجعل هذه الدوافع تنقل الجهد
النقدي من إطار كونه موضوعاً
لتلقي قارئ ما، أو عديد من القراء،
إلى كونه موضوعاً لتلقي كتلة قراء
الإامة.

وعلى ذلك فقد اشتملت الدراسة
على مقدمة وخمسة فصول وخاتمة.
يتناول الباحث في المقدمة المعنونة بـ
«الوظيفة الثقافية الخاصة
للتقيد العربي» الثقافة العربية
باعتبارها الثقافة الوحيدة التي
تمتلك نصاً متصلاً متجانساً يُقرأ
أوله باليسر ثمسه الذي يقرأ به

هذه الدوافع عادة ما تكون
جزئية، وعرضية، وسببية، تتعلق
بالباحث ذاته، أو بالنص الذي كان
موضوعاً للدراسة. الأمر الذي لا
يعطي لهذه الدوافع قيمتها العلمية
الحقيقية، غير أنه إذا أمكن للعالم
بهذه الدوافع وتوسيعها على النحو
الذي يجعلها تتجاوز الباحث إلى
الجماعة والإامة، على الأقل عند
النقاد، ويجعلها تتجاوز النص المفرد،
أو بعض وجوهه، إلى كلية وحدته،
وكلية وحدة النصوص التي
تعاصره، وفوق هذا كله، إلى كلية
مجلة نصوص الإامة، أو على النحو

«البناء الدرامي لشعر
لبيد بن ربيعة العامري
الجاهلي الإسلامي».

ناقش قسم اللغة العربية بقادق
«عين شمس» رسالة الماجستير
المقدمة من الباحث محمد غيث،
وقد تالفت لجنة المناقشة من
الاساتذة الدكتوراه مصطفى ناصف
ومحمد مصطفى هدارة وعمر الدين
إسماعيل.

وقد نبعت هذه الدراسة نتيجة
لبعض الدوافع التي تساق بوصفها
تبريراً لاختيار نص شاعر ما، أو
أديب ما، للدراسة.

أخيره، وجعلته. ومعنى ذلك أن هذه الوظيفة ينبغي أن تتركز في قراءة جملة النص العربي الثقافي.

ينطلق الفصل الأول «ماهية ثقافة المناهج، وماهية ثقافة النصوص» لتبين المدخل إلى تكيف العلاقة بين ماهية ثقافة المناهج وماهية ثقافة النصوص، لكي يكون التفاعل بينهما تفاعلاً له منطلقه الصحيح. وفي هذا الأمر وضحت الدراسة أن الثقافة الغربية ذات ماهية يقوم جوهرها على الاختلاف، وما يتبع ذلك من نظر يقوم على النسبية والتفرد والمراعاة والجدل الصدى، والعلاقة القائمة على الانتقال الدائم للذات من وضعية إلى نقيضها، إلى ما لا نهاية له.. وعلى نفي الآخر الإنساني والوجودي بصفة عامة، ومن ثم كانت المناهج الغربية نوعاً من التسلسل الجذلي الدائم من خطورة إلى نقيضها، ومن زاوية إلى مقابلها، ومن نقص إلى اكتمال، ومن حرية إلى نظام، ومن نظام إلى حرية.. وهكذا نواليك دون أن يجد الجدل هذه الإيجابيات والتوازن، إلا فيما ندر. الأمر الذي جعل الفلاسفة الغربية تتركز حول بحث الوجود، وليس بحث الوحدة.

وفي الجهة الأخرى نجد ماهية الثقافة العربية الإسلامية تتمحور حول مبدأ التشابه وما يولده من وحدة وانتلاف واتصال وجدل إيجابى غير حدى بصفة عامة، وما يقوم على ذلك من قبول للآخر الإنسانى والوجودى على النحو الذى يقسم قوانين التوازنات والمسالمة، لا الخل والصراع.

يطرح الفصل الثانى «البناء الدرامى: تسبيح منهجى وتسبيح نصي» بعض الأفكار الأركية عن ترأسل للمناهج على النحو الذى يجعلها تقدم قراءة أولية لوحدة النص والنصوص، يمكن أن تنبئ عليها وتقولها قراءات أخرى على أساس أنها تقديم للأرضية المشتركة لتجربة القراءة لكلية النص المفرد وجملة النصوص وذلك هو التسبيح النصي.

يقوم الفصل الثالث «مركز البنية والرؤية في ديوان لبيد» على مناقشة مركز البنية والرؤية بوصفه شفرته التى نرى من خلالها كل قصائد الديوان. وقد تمثلت هذه الشفرة، أو هذا المركز، في مقطوعة قصيرة تقوم على جدلية ثنائية

(الجدبية والنجاة)، فالجدبية - وهى اقتطاع سنم الجمل - تصبح رمزاً لكل ضعف ونقص وتذبذب وتوتر وعجز عن مواجهة النفس، والآخر، والعالم، وكل ما يؤهل إلى حمل رؤية تقيضه للإيجاب والتماسك والقوة والتوازن وكل ما يدخل فى باب النجاة من (الجدبية)

أما الفصل الرابع «بينى القصائد ورؤاها في ديوان لبيد» فهو تطبيق للمفاتيح أو الشفرة المستخرجة فى الفصل السابق على حوالى ربع قصائد كتلة الديوان الأساسية، على النحو الذى يقدم صلاحية هذا المفاتيح ويقدم قدرته على حل مفاتيح الديوان من خلال مفاتيح أخرى لكل قصيدة على حدة، تندرج تحت المفاتيح الأساسى على النحو الذى لا يلقى خصوصية كل قصيدة، وعلى النحو الذى يجعل القراءة النقدية يصدق بعضها بعضاً، وذلك وجه من وجه فكرة (العلمية) مع نمجها بالحرية. الأمر الذى يدعونا إلى القول بخصمية الوصل أو النسيج بين البنية والتمويلية، وذلك أيضاً باب من أبواب تقديم القراءة المشتركة.

يتناول الفصل الخامس «قوانين
البنية والرؤية في ديوان لبيد
والمال الحارضي للبنية والرؤية
في الثقافة العربية الإسلامية»

يوصف هذه القوانين في
التجريب العلمي لما تمثل في النص،
البنية والرؤية بلغة النص، أي أن هذا
التجريب هو تحويل اللغة النص إلى
لغة العلم، أي النقد بوصفه علماً،
ويوصف المال الحارضي للبنية
والرؤية في الثقافة العربية الإسلامية
تناولاً لحركة الناظم أو المبدأ الكلي
الذي يسرى في جميع نصوص
الثقافة بمختلف تحويلاتها ابتداء من
النص الجاملي إلى النص الحديث،
مورداً بالنص القرآني الكريم، وجملة
النص الإسلامي في مختلف
عصره.

أما الخاتمة، فهي تأسيس لجملة
من الأفكار المبدئية لقراءة نصنا
الثقافي، وقراءة قلبه القرآني الضام
للمسورة الكبرى، أو للتجلى

الأساسي للبنية المعرفية الماهوية
للثقافة العربية الإسلامية بوصف
«القرآن الكريم» مصدقاً لما بين
يديه من الكتاب ومهيماً عليه،
ناظرين إلى الكتاب أنه جملة
(الكتابة) للمنظمة لماهية الثقافة
وناطرين إلى «القرآن الكريم» على
أنه المهيمن على الرؤية المعرفية
للثقافة العربية الإسلامية في كل
تفاعلاتها وتحويلاتهما
وتطوراتهما، ما هنا ينبغي أن تلتفت
إلى ما يقدمه «القرآن الكريم» من
نهج، لقراءة النصوص وقراءة
الثقافة، له جوانبه الشاسعة في
«القرآن الكريم» لكن مفتاحه
الأساسي هو فكرة إعادة ترتيب
«القرآن الكريم» على غير ترتيب
النزول. الأمر الذي لم يحدث لأي
كتاب بشر، والذي نعدّه في حقيقته -
يوصف إعادة بناء وإعادة ترتيب
للعلاقات - إجراءً بنويًا صريحاً. وقد
سمى «القرآن الكريم» هذا الإجراء
(ترتيلاً).

ومفتاح ذلك الثاني نجده في
الآية الكريمة التي يصف بها القرآن
نفسه بأنه قد نزل الله (متشابهاً
مثنى - الزمر (٢٢) أي أنه كتاب على
تنوعه الهائل واتساعه الشاسع،
يمتلك وحدته التي تؤهل إلى التشابه،
أي التي تقوم على التفاعل بين
تشابهاته وتنوعاته على أساس جهاز
منظم له تواتراته الضمنية التي لم
نعرفها إلى الآن، وهو جهاز المثنى.

وعلى هذا يكون البحث قد سعى
إلى تحقيق خطوة في سبيل علمية
النقد، وعلمية قراءة النص أو
النصوص في وحدتها وجمليتها، وفي
سبيل إعادة قراءة المناهج التي نبئت
في بيئات ثقافية أخرى وإعادة بناء
هذه المناهج على النحو الذي يلائم
بيئاتنا الثقافية. وفي سبيل تقديم
قراءة أولية مشتركة تلتقي عليها كتلة
قراء الأمة.

طارق حسنة

صورة للمرأة .. صورة للرجل ..

رؤية رومانسية داخل تجربة واقعية

«صورة الرجل»

وحى تتضح صورة هاجر بطله «سلى بك» كان لابد من رؤيتها على امرأة الرجل ، أو على امرأة الرجال الذين تعرضوا لها وهم غير قليلين .

الرجل الأول - تزوجت منه ، عندما كان عمرها خمسة عشر عاماً ، وانجبت منه صالماً ، لكنه تولى تاركاً إياها وسط سنى الشباب الأولى مع بدء التفتح على الحياة . وتصور الكاتبة ذلك الزوج على لسان بطلتها فى هيئة بشعة للغاية .

الرجل الثانى .. واحد من بقايا الطبقات الفنية ، عملت سكرتيرة له ، حيث كان له منصب

رواية وصف البليل يمكن أن تقترب كثيراً مما يعرف بأدب الرحلات ، مع التمسك على تلك التسمية ، حيث كان اهتمام الكاتبة ينصب على تصوير الحالة النفسية لابطلها ، وعلى وجه الخصوص السيدة «هاجر» فى تصوراتها الخاصة جداً ، بل شديدة الخصوصية ، أثناء وصولها إلى مرحلة عمرية تصبح فيها المرأة لفة ، بل شديدة التوتر .

وجدير بالذكر أن أحداث الرواية تدور على أرض بلد عربى كنوع من الحيلة الفنية ، استخدمتها الكاتبة ، لكي تقدم صورة للمرأة ، ومن خلالها توصل رؤية المرأة للرجل ، أو رؤية الكاتبة للرجل .

أصدرت أخيراً الكاتبة «سلى بك» روايتها الثانية تحت عنوان «وصف البليل» ، بعد الأولى (العربة الذهبية تصل إلى السماء) فضلاً عن عدة مجاميع قصصية متوالية .

وإذا كانت العربة الذهبية قد صورت نوعاً من الرحلة داخل احد سجون النساء فى مصر ، حيث عايشت الراوية فى الرواية هؤلاء النساء اللائى صورتهن من نزلات سجن النساء بالفناطر الخيرية ، واللائى سقطن فى قاع المجتمع ، ووقعن فى الجريمة ، ومن ثم حكم عليهن بمدد متفاوت بحسب العقاب الذى استحقته كل منهن .

مرموق في إحدى الشركات . أعلن إعجابه بها في مواقف عديدة ، وحاول التقرب منها بلطف قدر الإنسان .

الرجل الثالث.. رئيسها
الجديد ، الذي كان من المتسلقين على عكس الأول ، يطلب منها في وقاحة شديدة أن يقيم معها علاقة خاصة ، لكنها رفضته ، مما جعله يقدم تنازلات أكثر ، ويطلب منها الزواج حتى لو وصل الأمر لتطليق أم عياله .

الرجل الرابع.. تقول البطلة عنه إنه أنموذج مختلف ، مثقف ومنتم سياسي قديم ، قدم من عمره سنوات في الاعتقال ، وراء سجون عهد الناصر ، ويقيم معها علاقة حميمة ، ويتبادل مشاعر الصداقة ، فهي في حاجة إلى مثل تلك الصداقة ، وتكاد تحبه ، وتساعد مالياً ، ولا تنقطع عنه إلا عندما تكتشف أنه يعامل شقيقته المخلقة معاملة تختلف عن معاملته معها ، فيرفض تصرفاتها عندما تقيم علاقة مع رجل آخر جار لهم ؛ تريد أن تتزوج . عندها ترفض حبه لها ، كما ترفض مساعدته لإبنها صالح في دروسه وتتركه غير أسفه عليه .

الرجل الخامس.. جريسون في فندق البلد محل الزيارة ، تعجب

به «هاجر» ، فيحرك شبابه كوامنها وإنوئتها المكبوتة ، وتخوض معه التجربة ، بعد أن يصمرها بجعله وبيجسارته ، وهو الوحيد الذي تسلم له نفسها في طواعية ، كأنه القدر بينما هو في عمر يقل عن عمر ابنها .

«صورة المرأة»

والملاحظ أن الكاتبة تقدم بطلتها كاتموذج للمرأة للضميمة من أجل ابنها ، والتي تفنى أجمل سنوات عمرها في رعايته ، حتى يصبح رجلاً . بعد أن مات أبوه عندما كان رضيعاً . ومن ثم تنجح في رعايته ، فهي ابنة المدارس الأجنبية ، تلوك الفرنسية مما يجعلها تمارس عدة أعمال في الشركات الكبرى كسكرتيرة لرؤساء تلك الشركات والمسؤولين عنها ، وهو ما يجعلها تفتش بالرجال وعالمهم ، وتقول الكاتبة على لسان بطلتها واصفة همومها وهواجسها الداخلية في مرحلة من المراحل ...

«إن وجودي واستمرارى في الحياة يتمحور حول مسائل من نوع . هل أكل صالح جيداً ؟ وكما يجب هل نام هذه الليلة مستريحاً .. أه لو تأخر عن موعد نصف ساعة ذات يوم ، تاكلى نيران القلق والحيرة والخوف .. أنا أشبه تلك المرأة التي

يحكى عنها في قصة من القصص ، والتي كانت لا تضحك أو تبتسم أبداً ...»

وإذا كان ذلك هو الجانب النفسي الذي صورته الكاتبة للبطلة ، إلا أنه لا يمكن أن يكتمل إلا بإعلان رفضها لكل الرجال الذين تقدموا منها ، إما الزواج أو لإقامة علاقات خاصة . وبذلك نلاحظ أن الكاتبة صورت بطلتها كاتموذج مثالي للمرأة ، فهي شديدة الوفاء لأمومتها ، جميلة ، وشابة ولا يميحها شيء ، في مواجهة الرجال الذين هاندوها ، مما يبرز شخصيتها بشكل أكثر في وجودهم ، وهو ما عملت الرواية على توضيحه . فهي تحمل نوعاً من الرفض للرجال لم يظهر واضحاً ، فهي المثقف المثنتى أظهرته مزيجاً ومعتدلاً في شخصيته ، مما جعل البطلة ترفضه ، كما اتفقت معها الكاتبة ضمناً في رفضه ، وجاء ذلك على لسان «هاجر» .

وبذلك نرى أن سلوى بكر قد صورت بطلتها في هذه الرواية من الداخل سواء في قوتها ، أو في ضعفها ، على الرغم من وجود نوع من الانفعال في التطورات التي تحدث في الرواية ، حيث لا يبدو أن مثل «هاجر» ، وهو اسم له أساس عبرى - ولو أنه مصرى - لاتفق في حب أحد من كل الذين تعرضوا لها ،

حتى الشباب اليساري ، الذي أصعبت به وبفكاره وبشخصياته ، لكنها تركته عند أول خلاف في وجهات النظر ، وكأنها تنتظر تلك الخلافات ، لكي تغض ما بينهما ، فإدراكها ، وما يتناسب مع ميولها يشعر بأنه كاذب ، رغم أنها لم تتصور ذلك في الرواية ، وكانت حكاية ذلك الشاب تقريرية للغاية مثلاً مثل بقية الحكايات التي جاءت على لسان الراوية / البطلة .

وربما كان ذلك الخلاف تبريراً لانفكاكها من تلك العلاقة ، أو أن الكاتبة ترفض اليساريين بحجة أنهم مزدوجون ، وهل يمكن أن يكون النموذج المختار لليساري مزدوجاً هكذا؟ وكما قدمته هاجر ، أو الكاتبة - إذا لم يكن ثمة موقف لدى الكاتبة من مثل هؤلاء اليساريين ؟ أم أن هذا نوعاً من التعسف وتطويع الأحداث لكي تلقى الكاتبة ببطلتها هاجر في آتون تجربتها للمراهقة ، وبين أحضان يوسف ، وهو اسم عبري أيضاً له أساس مصري وله مدلوله للتراثي .

ولا يمكن أن أعطي نفسي من التوقف أمام دلالة تلك الأسماء ، حيث الكاتبة تلقى باليساريات السياسية هنا وهناك كعاداتها في معظم أعمالها مغلقة عن تعاطفها مع تجربة عبد الناصر ، الذي أخذ من

الأغنياء ، وقضى على نفوذ الطبقات القديمة .

لكن تلك العبارات السياسية التي وردت على لسان «نيلي زوجة» الدكتور إبراهيم ، وهي للتحذلة كثيرة الإدعاء - كانت ضد كل ما هو وطني ، مع شجيتها الدائم لفكرة الانفتاح - فترة حكم أنور السادات لمصر .

«تقول نيلي :

- إن سر روعة البلد الذي نزوه الآن هو أن الحكم فيه قد نجامن العسكر ، وأن الطبقات القديمة في بلدنا كانت محترمة جداً ، لأنها تفهم في الذوق وفي الأصول .»

والمؤكد أن تلك العبارات، لم تتضافر مع التصنيع الدرامي للرواية، لكن الكاتبة تنصع فيها عن موقفها الفكري والسياسي على إسباني بطلتها، ويعيداً عن التعمق وراء أي دلالة تتجلى من الاسم، كما إننا نجد أن مقدمات «هاجر» لا تؤدي حتماً لتلك النهاية، فالمرأة التي ترفض وهي في سن الصبا والصيوية نداء رجال عديدين لهم مراكز مرموقة، ولم تقع في أي تجربة أو نزوة - كما صورتها الرواية - لا يمكن أن تكون تلك نهايتها مع شاب يصغر إنهما، خاصة وأن الكاتبة تصورها كامرأة حضارية، مهتمة بمظهرها، وغير كارهة للرجال، وتتعامل معهم في كل

يوم، مما يجعل القارئ يتساءل، هل «هاجر» التي صورتها الكاتبة درامياً في عملها تجسد الصدق في حياته الأولى أم أنها تجسد الصدق في تجربتها الأخيرة؟ وأظني أميل إلى تصديق هاجر في صورتها الأخيرة، مع استبعاد صورتها الأولى، فهي الأقرب للحقيقة والواقع والضرورة.

وثمة ملاحظة هامة لا يمكن إغفالها تتجلى في الضمائر التي استخدمتها الكاتبة، حيث نجد مرة أنها تستخدم ضمير المتكلم، وتروي الرواية على لسان «هاجر» في فصل من الفصول، ومرة ثانية تستخدم ضمير الغائب، فتتروى من خلاله، وتلقى الضوء على بعض الأحداث ولا تستكين لضمير واحد، كما أنها لم تمزج بين الضمائر داخل الفصل الواحد.

ويبقى شيء هام جداً، يمكن أن نقف أمامه حول رواية «وصف البلبل» التي، انفسلت بهمسوم أمراً وخلاجاتها الذاتية، وسلوى بكر قلّعت بتلك الرواية، وبعض قصصها القصيرة، مع غيرها من كتابات قليلات، تلك العالم المحاط بالأسرار، الذي طامح غاص فيه الرجل، لكن من المؤكد أن تكون كتابات المرأة بها شيء جديد، يمكن أن يوسع الرؤية الصحيحة للنفس البشرية داخل الأدب العربي.

الشاعر ملاكماً

الأفكار والمعتقدات السائدة الجامدة، كما نادى دائما باحترام حرية الفكر ودافع عنها بقوة ليجسد صورة الفنان الثورى فى الجزائر الجريمة الممثلة.

ورغم مرور خمس سنوات على رحيل كاتب ياسين عن عالمنا، فإن الرؤية الأدبية التى أبدعها هذا «الموقف للضمائر» والمدافع العنيد عن الحرية والكاتب الملتزم الذى سعى دائما لمطابقة أفعاله مع أقواله، ما زالت تؤثر - وستؤثر لفترة طويلة - على الإنتاج الأدبى والثقافى فى الجزائر، ويصورة أوسع فى المغرب العربى.

ثلاث فى مراحل مختلفة من حياته، هى الفرنسية والحريية العامية الجزائرية ولغة البربر.

وقد ظهر كاتب ياسين (١٩٢٩ - ١٩٨٩) على الساحة الأدبية فى خضم حرب الاستقلال وكان لدى الكثيرين رمزا للمثقف الذى يرفض الخنوع فى مواجهة الإحتلالات التى ولدها حكم جبهة التحرير الوطنية بعد الاستقلال.

فقد كان كاتب ياسين يفصح دائما عما يفكر فيه وما يؤمن به حتى لو كان ما يقوله - بل خاصة إذا كان ما يقوله - يسهم فى تحطيم

الاحتفال بمرور خمس سنوات على رحيل الأديب والشاعر الجزائرى كاتب ياسين اتخذ شكل مظاهرات عدة فى فرنسا فى الأشهر الأخيرة، معارض وإصدارات جديدة لأعمال غير معروفة له وعروض جديدة لمسرحياته وتجميع لأحاديثه مع نشرها فى كتب ونראسات ومقالات عديدة حول إنتاجه الأدبى وأهميته أمس واليوم...

كل ذلك يؤكد أهمية المكانة التى يحتلها كاتب ياسين فى الأدب العالمى عامة وفى الأدب الفرنسى بصورة خاصة، رغم أنه شاعر ومؤلف مسرحى وروائى كتب بلغات

كاتب ياسين (١٩٢٩ - ١٩٨٩).

لغظات السعادة والضحكات العالية.. عن العالم بأسره بقبحه وجماله.. ولأن حياة كاتب ياسين وأعماله، كما رواها هو عبر أحاديثه العديدة، هي قصة الجزائر، فإن هذا الكتاب المستع يلقى أضواء جديدة على واقع الجزائر اليوم. وكما كان يقول: «الثورة الجزائرية مأساة، وهذا هو ما أكتبه، ولكنها مأساة بالمعنى الذي حدده للخروج المسرحي جان ماري سبوير الذي أخرج العديد من مسرحيات كاتب ياسين

إطار الاحتفال بتكرى كاتب ياسين، مجموعة من الأحاديث نشرت في كتاب مصدر عن دار جاليمار للنشر تحت عنوان «الشاعر ملاكاً».

وفي هذه الأحاديث المفتارة والمطولة، يتحدث كاتب ياسين عن كل شيء عن طفولته ونمو وعيه السياسي، رغم أنه شب بين الفرنسيين عاشقاً للغة الفرنسية، يتحدث عن للنفي والبؤس والوحدة وعن الصداقات ومشاعر الكرم عن

ولكن ربما كان أكثر ما يلفت الانتباه في إرث كاتب ياسين هو تأثيره اليوم، في الجزائر التي تمرّ بها الحرب الأهلية، فإن التساؤل حول الجذور والهوية، حول السلطة والقمع، حول مفهوم الحرية - وهو التساؤل الذي يشكل جوهر العالم الأدبي لكاتب ياسين - يصبح اليوم ملجأ ومعاصراً بقرة غير عادية.

*

وتبرز من بين الإصدارات الأخيرة والجديدة التي تأتي في

«إن التراجيديا عند سوفوكليس هي إزالة اللقنة وتعزية القدر، أما عند كاتب ياسين فهي تعزية الإنسان وكشف دوره في تاريخ العالم».

وفي مواقع عدة من الأحد عشر حديثاً التي يضمها الكتاب، يصرح كاتب ياسين بأنه «شاعر»، وبالطبع فالأمر لديه لا يتعلق بنوع من المثلثة أو الإعلان عن موقف هروبي فالشعر بوصفه هروياً من الواقع هو ما رفضه كاتب كبير مثل جان جيتيه من قبل كاتب ياسين. فالروائي الفرنسي الشهير، للمتمرد الذي عاش حياته هاملاً، يرى أن التمرد يفضّل إلى ثورة؛ «عندما يكتسب طابع الاستمرارية والهيكلية ويتوقف عن كونه مجرد نفي شعري ليصبح تأكيداً سياسياً». أما كاتب ياسين فقد رفض طوال حياته الاختيار بين نموذجين الالتزام الشوري أو للعزلة الرائعة للاديب والشاعر... «فالشاعر» عند كاتب ياسين «يقوم بثورته داخل الثورة السياسية، فهو في قلب الاضطراب والفرودان العام، يهيج فوضياه الأيديّة». فالشاعر هو الثورة في الحالة المجردة وهو الحياة ذاتها في حالة تفجر دائم»

وهذا الحوار الجذلي والاستقطاب الفصيح تلخصه عبارته الشهيرة «في داخلي يصارع الشاعر المناضل ويصارع المناضل الشاعر»، فالشاعر يواجه معضله إذا أراد كما فعل كاتب ياسين - أن يبقى بدائلاً على التمرد والشعر، وعلى الحركة والثورة، أي إذا أراد أن يبقى ذاته في الوقت نفسه الذي اختار فيه أن يقتسم مصير شعبه. ولحل هذا أيضاً هو سبب المقارنة المذكورة لدى كاتب ياسين بين الشاعر والملاكم، فالشاعر كالملاكم لا بد أن يكون مستعداً لأن يتلقى الضربات بنفس القدر، إن لم يكن بكثر مما يكيلها.

■

وصياة كاتب ياسين وعمله الأدبي يفتلطان تماماً بتاريخ الجزائر المعاصر واختلاجاته المتلاحقة، ففي وقت مبكر وهو في السادسة عشرة من عمره أصطلم بوحشية الاستعمار الفرنسي في أثناء القمع الدامي لمظاهرة سطيف في ٨ مايو ١٩٤٥ وفي أعقابها، عندما قبض عليه وأودع السجن ومعتكرات الاعتقال، وتعرض

لعملية إعدام وهمية رمية بالرصاص ثم عرف المني بكل مايعنيه من عمل شاق وابتناء عن الأمل ويؤس وفقر. ولكن سرعان ما استأنف نضاله بقوة من أجل استقلال بلاده، ولكن هذه المرة في «فم السبع» كما كان يسمى فرنسا حين اقتنع، بضرورة أن يكتب بالفرنسية ليقول للفرنسيين بأنه ليس فرنسياً، ولكنه سرعان ما أدرك أيضاً الانتقاسات التي تنخر في جسد المقاومة الجزائرية.

ولم تؤثر الشهرة العالية التي حققها كاتب ياسين بعد صدور «نجمة» - أشهر رواياته وأهمها - في عام ١٩٥٦ و «دائرة الانتقام» في عام ١٩٥٨ في التزامه بالنضال السياسي لبلاده.

ومع استقلال الجزائر في عام ١٩٦٢، سرعان ما أصابت خيبة الأمل كاتب ياسين. وقد كانت مقالاته في صحيفة «الجزائر الجمهورية» مصدر متاعب بالنسبة له، لأنها لم تكن تلقى استحسان السلطة الجديدة التي كانت فريسة صراعات داخلية متقدمة وكانت ترفض كل معارضة أو انتقاد خارجي. وقد أدى ذلك إلى طرده ونفيه، وهو النفي الذي استمر عشر

سنوات صدرت له خلالها عدة أعمال هامة منها «الضلع النجمي» (١٩٦٦) وهي الرواية التي تعد استمراراً لرواية «نجمة» ومسرحية «الرجل ذو الصنفل المطاطي» (١٩٧٠) وهي المسرحية التي تضمنت انتقاداً لما اعتبره كاتب ياسين ثجهاً أخلاقياً وعريباً إسلامياً تنبأه الحكومة الجزائرية. ويقتضي عام ١٩٧٠ في حياة الشاعر الجزائري العام الذي شهد بداية ما أسماه البعض «مسيرة الصمت الطويل». وهو الصمت الذي قد يبدو مفارقة، عندما يؤكد كاتب ياسين بأن الأعوام ١٩٧٠ - ١٩٨٧ هي الأعوام التي استطاع فيها أخيراً أن يتواصل مع الشعب، وأن يقول له شيئاً محدداً، وهو أمر على قدر كبير من الأهمية بالنسبة للشاعر، فطالما عانى من غياب هذا الحوار بينه وبين الشعب. فهو إذا كان يقرن الشاعر بالملك، ذلك لأنه «يوجد في الجزائر هذا الانفصاع الصمائي الذي يأتي من أعماق الجماهير، هذا التطلع إلى النور الذي يجعلها تحمل الشاعر عالياً على الاكتاف وتسانده وتشجعه كما تشجع الملاك أو لاعب الكرة».

«ولكن إذا كان اسمي معروفاً كاسم لاعب كرة أو الملاك المعروف أو النجم اللامع، فإن كتبي لا تقول شيئاً محدداً للشعب لأنه لم يقرأها».

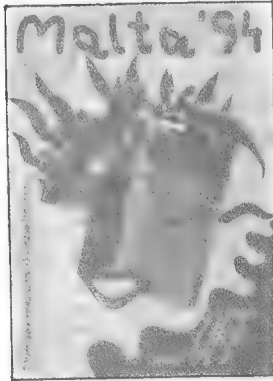
وهكذا في هذه الفترة بين أعوام ١٩٧٠ و ١٩٨٧، وفي ظل ظروف شديدة الصعوبة من الفقر ورقة الحال، وبخط التهديد المستمر لرقابة السلطة من ناحية، والإسلاميين من ناحية أخرى، أبعد كاتب ياسين إلى بلدة سيدني بلباس، ولكنه نجح في أن يتواصل مع الجزائريين «ويعرض - على حد تعبيره - عشر سنوات من المني بفشر سنوات من الوجسود»، وذلك من خلال إدارته لفرقة مسرحية تمكنت من تعريف الجزائريين بتاريخهم وبلدتهم العامة في مواجهة الذين يحنون إلى عصر الاستعمار والذين يدعون إلى التعريب الإيجابي المنفصل عن واقع الجزائر.

وتعرض احايث «الشاعر ملاكاً» والتي تمتد من ١٩٥٨ (عامين بعد صدور «نجمة») وحتى عام ١٩٨٨ - أي قبل وفاته بعام في «قم السبع» في مدينة جرينويل الفرنسية في أكتوبر ١٩٨٩، لمسيرته

وأماله وإحباطاته وغضبه وحماسته وتطوره عبر مراحل تفاعل فيها دائماً مع معشوقته وبنجمته، أي الجزائر وشعبها، باعتبارها الشخصية الرئيسية للتراث وإنتاجه الأدبي... فالأعمال الأساسية لكاتب ياسين تتمحور حول «نجمة»، وامتدادها الروائي «الضلع النجمي» هي التي يشجع خلالها مأساة شعب ومصير كاتب وولادة أمة ويزرع عالم أدبي.

في البدء، كتبت أتعامل مع عدد من الشخصيات تتطلب القدر نفسه من الاهتمام، جميعها كانت لوجه غير معروفة للجزائر، لا علاقة لها بوجه الجزائر كما نراه عبر الأنباء والأحداث الجارية. ولكن وجوه الجزائر الأسطورية هي في الوقت نفسه وجوه الحياة اليومية بكل واقعيتها.. ورغم ذلك فإن شخصية من الشخصيات طغت شيئاً فشيئاً على الجسود وكانت بالمصادفة امرأة، أو بالأحرى ظ امرأة، وهكذا وقعت شخصيات جميعها، كما وقست أنا نفسي تحت أسر «نجمة»... «نجمة» هي روح الجزائر المعركة منذ الأصول تمرلت الأواء ومشاعر الحب والامتلاك التي لا تقبل المشاركة.

مالطة ٩٤ - مهرجان مسرحي جديد



جديدة ومغامير تبحث
للمسرح من أراض لم
تكتشف بعد، إلا أن هذه
العروض المشاركة كانت أهم
ما تميز به هذا المهرجان،
برؤاه المتعددة المتسمة
بالجدة والقوى الإبداعية
المكتشفة.

رتأتى أهمية العرض
المسرحي الهولندي
«وورمان» الذي قدمته
الفرقة التجريبية «تراجيكت»
من أنه يحايل من جديد
إعادة اكتشاف بعض

«صالطة ٩٤» مهرجان
مسرحي انعقدت دورته
الرابعة في مدينة «بوزنان»
الواقعة في وسط أوروبا
تربط شرقه بغربه.

اشترك في هذا
المهرجان ما لا يقل عن
خمس عشرة دولة معظمها
من أوروبا، وقدمت بعض
الدول عددا من العروض من
المشاركة، والرئيسية وعلى
الرغم من أن العروض المثلثة
لهذه الدول اتسمت بطابعها
التجريبي الباحث عن صيغ

خلاف البرنامج للطبوع لعروض المهرجان



٢ - مشهد من مسرحية الفرقة الألمانية (تهاترو بلاوهاوس).



٦ - مشهد من مسرحية «هذا الحطام اقتطعت حطامى» التى قدمتها الفرقة الإيطالية «فيرونيمو» بالمهرجان.

الأوروبيين وأرواحهم؛ فإلنا نشاهد
تأثرا بها لا يزال يمثل جزءا رئيسيا
من إلهامات الفنانين الأوروبيين.

أما العروض المشاركة فهى -
فى رأى - أبرز نجاحات هذا
المهرجان، مع أن دورها لا يتعدى
حدود المشاركة، ولا يصل إلى أطر
التمثل الرسمية للدولة المساهمة فى
المهرجان، ولو تتبعنا الموضوعات
الرئيسية والأفكار والموتيفات السائدة
لهذه العروض المشاركة، لتبينت لنا
فكرة جوهرية مشتركة تربط ما بين

فى العالم وسيطرت عليه قبل أن
تظهر التباشير الأولى للوجود
الإنسانى، مما يجعلنا - باعتبارنا
مشاهدين ملاحظين - نستشعر رغبة
ملحة من المخرج السينوغرافى
المعماري معاً، إسقاطه الفنى الفكري
غير المباشر على عصرنا، وتصبح
رؤيته نذيراً لما ينتظرنا فى المستقبل
بعد ما وصلت حضارتنا إلى طريق
مغلق.

ولأن هذه الرؤية السوداوية
القائمة لاتزال تضييم على قلوب

مفردات العرض المسرحى، ومن
أهمها على الإطلاق «الفراغ» أو ما
يطلق عليه بشكل شائع بالفضاء
المسرحى، ومحاولة إبداع بنية
معمارية تستكشف هذا الفراغ
المسرحى، وتهاول تشكيله ونقش
لرؤية عبثية يائسة تشاهد عالم
الإنسان بمنظور غير متفائل، تؤكد
فيه هذه الرؤية أن السيطرة فى عالمنا
هى سيطرة «الحيوات» الأخرى التى
تعيد العالم وتحيله إلى بداياته
الأولى وإلى أشكاله البدائية عندما
كانت هناك مخلوقات شائنة تحكمت

الجماعات الإنسانية التي
لا حول لها في عصرنا
الحالي، وهي تواجه القهر
والعنصرية، برؤية مثالية
عاجزة.

وقد شاركت من
فرنسا فرقتها التجريبية
«سيريكوم»



مشهد من مسرحية الفرقة الفرنسية (سيريكوم)
وعنوانها «أراض النهرين».

وقدمت هذه الفرقة
العرض المسرحي «سيرة
الهزومين» وهو واحد من العروض
الكثيرة المتعددة التي شاركت بها
فرنسا بفرقها المسرحية الأخرى في
هذا المهرجان المسرحي الكبير. وقد
اشترك لاعب الأكروبات كريستوف
وكذلك الممثل والمخرج جان مارس
في تمثيل ليديما معا عروضا مسرحية
تستلهم وقائعها الحقيقية من مسرح
الشوارع. وقد تدرب الممثلون عاما
كاملاً تدريبات شاقة، منحتم القدرة
والتمكن في فنون الأكروبات، وذلك
بعد قيامهم بهذه التدريبات على
أيدي المتخصصين بمدرسة
«السيريك» الفرنسي في باوون.

ويتحدث العرض المسرحي عن
قصة الوقائع الحياتية التي مرّت
بكارل فالنتين، الذي كان مهرج الملك

ومن ألمانيا اشتركت فرقة «تياتير
بلا هارس»، وقد قدمت هذه الفرقة
العرض المسرحي، «حان الوقت
للإيمان ويعود إنشاء هذه الفرقة إلى
المثلة سينيغرويد كارناث، التي
اشتهرت بألوار المهرجين، ومعها
المثلة والفنانة الموسيقية ميشيل
سناهميلير. فالمعرض المسرحية
التي تبدمها هذه الفرقة تقوم في
جوهرها على أسس تدريبات الجسد
والصوت والتخيلات الانفعالية.

أما العرض المسرحي «حان
الوقت للإيمان» فهو تمثيل واضح
لأفكار مجدية ورؤاهم، التي مثلت
الإنسان المعاصر، خاصة

هذه الموضوعات
والعروض، إنها قيمة
الحرز البشري النبيل،
والقلق الدائم على المصير
الإنساني.

أما التشبيك، فقد
اشتركوا بطريقة مسرح نو
لوجي فريونتا، وقد بدأت
هذه الفرقة نشاطها الفني

عام ١٩٩٣، أي منذ عام واحد فقط
في (سانتا بترسبورج) المدينة
التشبيكية المعروفة كونها شخصان
هما: إيرا أندريغا وهي روسية
الأصل، وأليش ياشاك - تشيكي
الأصل.

وقد قدمت هذه الفرقة التجريبية
ثلاثة عروض مسرحية حتى الآن،
وبعضا من العروض المرحلة.

الموضوع الرئيسي للعرض
المسرحي المشاركون في هذا المهرجان
وهو «أريميا دراك» تتبع فكرته من
جملة سطرها «أريميا»؛ «لقد طمعت
بهذا كثيراً، لكنني لم أفهم من ذلك
شيئاً. فالفنانان اللذان كونوا هذه
الفرقة الصغيرة متعطشان للتعبير
عن قلقهما الدائم للنبعث من تلك
التي يسود اليوم عالمنا.

وفنان الكباريه، ويقود «المهرج» بشكل ساخر، الإمبراطور غير المستيقن من غيبوبته، ويقود معه العرض المسرحي المؤدى بواسطة أربعة من لاعبي السيرك، ومع استمرار العرض تنبعث منه بشكل متزامن مع الأحداث، قضايا ومشاكل جديدة على المستويين الحياتي والفني.

وقد اشتركت الولايات المتحدة الأمريكية بفرقتها التجريبية «بيجات» الأمريكية الفرنسية، وهي جماعة من الممثلين المحترفين، ومعظمي الدمى، بالإضافة إلى مشاركة بعض الفنانين السينمائيين ولاعبي السيرك والموسيقيين والراقصين. وقد أنشئت الفرقة عام ١٩٩٢. كان أول عرض مسرحي لها هو «سام»، وهي مسرحية استلهمت حوائثها من حياة صامويل بيكيت وإبداعاته المسرحية، وقد لقي العرض

المسرحي نجاحا كبيرا في مهرجان «ادنبرج» عام ١٩٩٢. أما العرض المسرحي «لا أكويلبر» فيعتمد على رواية «إنسان الضحك» لفيلكس هيجو، ويستمد مآلته كذلك من الفيلم الإيطالي ذائع الصيت «لاستراداد» للمخرج السينمائي العبقري الراحل فيدريكو فيليني. وتدور رؤية العرض حول ذلك الصبي الضاحك إلى الأبد، الذي عشق فتاة عمياء - ترى روحه الداخلية، ولأنه يريد منها أن تحجب به، فإنه يتغير ليغدو قاسيا قسوة غبية تقهر الفتاة، بعد أن يرفضها بواسطة الصيلة - على أن تستعيد بصرها، كي ترى بعينها المستعانة قساوة هذا العالم الذي تحيا فيه بحضارته الشاذة.

وقد شاركت بلندا كذلك في هذا المهرجان بفرقتها المسرحية «بيرفورمار» وهي مجموعة من

الفنانين الموسيقيين الجوالين والفنانين التشكيليين والراقصين. وقدمت هذه الفرقة أول أعمالها في نادي «الجاز» - [كوش] بمدينة زاموشيت البولندية عام ١٩٨٣. وجوه عروض هذه الفرقة هو الوتراف بالمرصاد ضد أطر المسرح التقليدي بواسطة لقطها للأدب من مكونات عروضها المسرحية والتخلص بشكل نهائي من فنون الإخراج والسينوغرافيا الثابتة. إن العرض المسرحي الذي قدمته الفرقة تحت عنوان «أمريتا» هو كتابة الأحداث المسرحية التي تحدث بشكل متسق مع ما يحدث فعليا فوق الخشبة، وإدمايتها عرض مسرحي يقوم بتثبيت الإيماءات ورصدها، وتوثيق لذن الجرافيك المتخلق من أجساد الممثلين التي تستثيرها الموسيقى في أثناء تحلق الأحداث المسرحية وتآليها.



أصدقاء إبداع

الشعر

أجبال الشعر المصري الآن في عدد روايتي من هذا العام، فضلاً عن أحاد القصائد التي تنشر من عدد إلى آخر للمتميزين من هذا الجيل.. وترك المساحة الآن لديوان الأصدقاء الذي يشتمل على مجموعة من إبداعات الشعراء، ممن نرجو لهم أن يواصلوا إبداعاتهم بمزيد من التجويد والإحكام لمستطيع أن نجد نصيصهم قريباً في متن المجلة.

لأنها مهمة تتسلق بها مشكورة مجلات مصرية أخرى غير (إبداع)، أما المقترح الخاص بإثارة مساحة أكبر للشعر التسميلية فإن تنفيذه يعنى الانحياز إلى مراحل زمنية في الشعر، وهو انحياز مرفوض، لأن الانحياز الحالي يتبني أن يكون للشعر الجيد وحده، سواء كان صاحبه من جيل الشباب أو جيل الكهول، ومع ذلك فقد قدمت (إبداع) ملف عن آخر

حمل إلينا يريد هذا الشهر مجموعة من المقترحات الجديدة لاصفائنا الشعراء والأبناء، فضلاً عن الآراء الهائلة التي لم تغل من نقد مثير لبعض مواد الأعداد السابقة، ونحن نشكر جميع اصحاب هذه الآراء والمقترحات على إخلاصهم وجدتهم وحسن مقابعتهم، وإن كنا لا نوافقهم على بعض مباديرهم من أفكار، خاصة فكرة تخصيص مساحة للشعر العامية المصرية،

إلى الشاعر: محمود درويش

شعر: محمد عبد الوهاب - القاهرة

وفريت في الريح انتباهك، وأنشغاك بالحبيب
وأقمت حرقك سلماً نحو الأمل
هو رأيك كالمذنب
فأرفع جروحك كي تُقيم شعائر اللامستحيل

هذا زمانُ السَّيرك، قد سادَ الحوأة به، وسادَ مُهرجون
فألقِ القصيدة إنها التمساحُ يلقف - ماحياً - كل الذي
قد يفتكون
وارو التراب لئلي يعودَ مُسبِحاً

الشعر - قطعا - لا يموت
فاركب على الأموال لا تسلمَ قبادك للطغاة
يا مَنْ تسرد في الحروف
جزْ وارتق السبع الطباقي، ولا تسلمَ للظروف

حين انظلت، حملت ما ناثَ بفحواماً الجبال
لكن صبرك عيل فانقرط بكل الأرض دقات الفؤاد
فطلفت تخبص - ثائرا - كل الأمانى الفانيات لتنزغ
المجد السليب

حَتَّى يَحُلُوا خِيَمَةَ السُّرُكِ الْعَقِيمِ
فَتَرَى الْبِرَاعَ بِسْمَةِ الشَّمْسِ الْحَنِونِ
إِنِّي أُبْرِئُ سَاحَتَكَ

*

مَنْ أَنْ تَكُونَ مَعَ الَّذِينَ يَتَجَرَّدُونَ بِدَمِ الشَّهِيدِ
فَأَبْدَا (الطابور) وَحْدَهُ
سَيَقُومُ خَلْقَكَ مَنْ سَيَلْتَوْنِ النَّشِيدُ

خَتَام

شعر: عبد الرحيم الماسخ - سوهاج

لَيْلُ تَفَقُّقٍ فِي دَمِي
وَالرِّيحُ تُصَفِّقُنِي بِبَابِ كَانَ مَفْتُوحًا وَيَعْرِفُنِي،
وَكُنْتُ أَغِيظُهُ
لَمَّا يُدَايِنُنِي.. وَأُثْرِكُهُ...
شِتَاءَ طَالِعٍ - مِنْ هَمَّهَاتِ الشَّمْسِ،
مِنْ فَوْحِ الْأَزَاهِرِ،
مِنْ تَرَانِيمِ الْبَلَابِلِ،
مِنْ تَسَابِيحِ النَّسِيمِ -
يَلِدُنِي فِي جَسَدِي شِعَاتُهُ وَيَحْرُثُ فِي الْعِظَامِ؛
كَمَا أَنَا أَبَدِي... وَدَاخِلِي أَرْتَعَاشَاتُ الظَّلَامِ،
تَزِفُ مَشِيئَتُهُ: دُخَانًا فِي عَيُونِ الْوَقْتِ؛
لَا صَمْتِي يُؤَسِّسُنِي، وَلَا تَصْخَابُ مَوْنِي زَاخِفًا
فَرَقِ اخْتِلَاجَاتِ الْحَنِينِ؛

أَنَا هُنَا وَحْدِي أَمُوتُ عَلَى شِفَا قَبْرِ؛
لَعَلَّ الرِّيحَ يَوْمًا مَا تُثَرِّقُنِي بِرَمْلِ السَّيْرِ؛
يَمْحُو قَلَقَاتِ النَّاسِ مِنْ صَدْرِي إِذَا مَرَّ فَقَالُوا: كَانَ،
... هَان...
الْوَقْتُ يَجْمَعُ ظِلَّهُ
وَالْعُرْقَةُ الْأَبْدِيَةُ ارْتَبَتِ الْخُرَابُ؛
وَأَنْتِ أَنْتِ قَفَرْتَ فِي بَحْرِ سَمَاءٍ حَوَتْ أَبْتَلَعَ الطَّرِيقُ؛
فَفَارَقَ الصَّنِيقُ الصَّنِيقَ؛
وَمَرَّقَ الرَّعْدُ ابْتِهَاجَ عَطَائِهِ فِي دَمَشَقِ الْأَرْهَامِ؛
أَنْتِ تَنَامُ صَحْوَكُ أَمْ يَنَامُكَ؟
لَنْ تُجَابَ فَلَا تَسَلْ
حَانَ الْأَجَلِ!!!

الغرف السوداء

شعر: فاطمة التليتون - البحرين

- ١ -

عن بيتنا الواسع الضيق، ووردة الآخرة،
عن الأترنجات، والعصافير المحبوسة في السقوف،

كنت ساكتب عن أمي، وجدرانها اللياليكية،

عن أولادها المقتولة.

لكنْ أعلامي للنبوخذ تذكركي، وتصرخ لنا وترى
المكسور، تهَيِّئنا جثثاً أبكيها.

هل أستطيع الكشف عن صلاتي؟ أكتب عن مقتلي؟
أرسم وجه الخفافيش على ظهري؟

- ٢ -

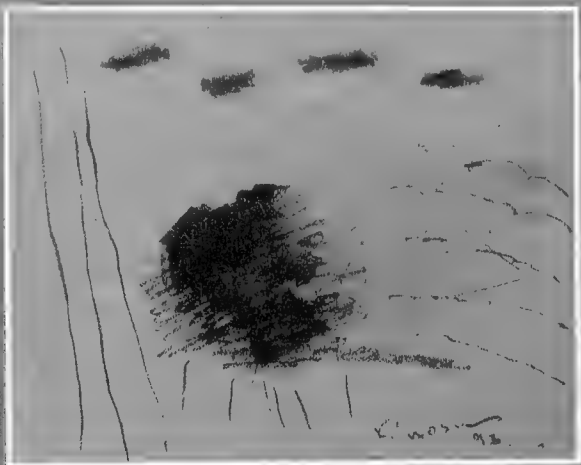
حبيبتي، منذ رأيت وجه الصبح وأنت هنا،
تترددين في أركان الربيع، تنامين ليلة، وكل الليالي
تشتاقين، منذ أربعين سنة أشتاق لشذى
عيدك وأمرول ناحية السلال كي أقتات
من رؤاك وأنقش على فسائتي فرجتك،

صراع

شعر: عزة حجاج - القاهرة

أملأ في البقاء
بركانَ مخفوقٍ
خامدٍ في صدر البحر
لكنه يعشق الانفجار
متى تأتي ساعة الانطلاق
وشعاع وهم ينيرُ للنارِ؟
أيوم ميلادي؟
أم ليلة غفلَ عنها القمرُ!

فراغٌ يحتوي فراغاً
نهارٌ محروقٌ بتيجانِ الوحشة
ثلجٌ يفسدُ حزنَ الليل
دموعٌ تحايلُ العيشَ في الطرافِ
تعمدتُ الاختناق
سعدتُ بهمها المنساب
فاحتواها الضباب
عرقٌ ينسابُ من فروع شجرةٍ
يبلى فروعها



من أعمال الفنان فاروق حمدي في معرضه الأخير بجمع الفنون بالزمالك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

للمراجع



أحمد عبد المعطي حجازي

أحمد كمال زكي

إدوار الخراط

حسن طلب

سمير سرحان

صبري حافظ

صلاح فضل

صلاح قنصوه

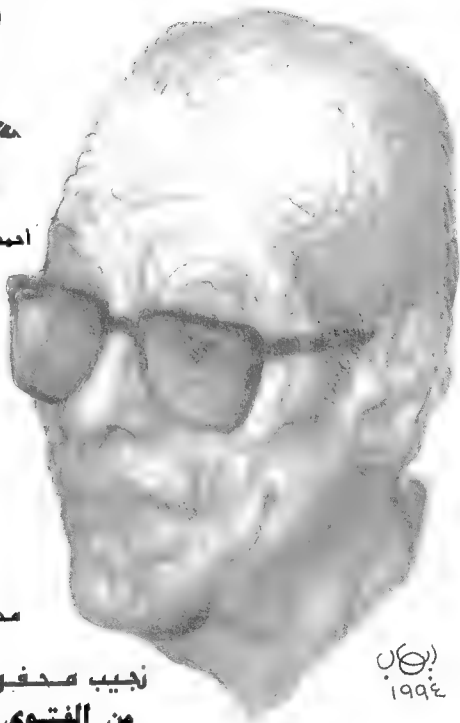
عبد المنعم تليمة

فاروق شوشة

فتحي غانم

محمد إبراهيم أبو سنة

مراد وهبه



إبراهيم
١٩٩٤

نجيب محفوظ

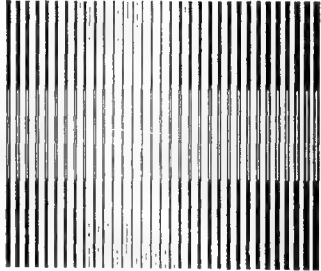
من الفتوى إلى
الفجر

المذاع



مجلة الادب والفن

تصدر اول كل شهر



رئيس مجلس الإدارة

ميرمرهان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفني

نجوى شلبى





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الليرة ١٢ ريال - ابو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

للمراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٣٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٦٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٤ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده . والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجموع

السنة الثانية عشرة • نوفمبر ١٩٩٦م • جمادى الأولى ١٤١٥هـ

هذا العدد

■ الفن التشكيلي :

وجه مروان تصاب واقتمه عيسى علاونة

■ القصة :

مضحكات كرنية بدر الديب ٧٣

تبسم محمود حنفي ٨٠

ظل الشمس محمد عبد الرحمن المر ٩٠

صمغ الحماص عبد الحكيم حيدر ٩٧

■ المقالات :

جائزة نوبل والاعتراف بالهاشبيين د. ا. ع. ح. ١٠٢

تأملات في مهرجان للمسرح التجريبي ص. ح. ١٠٥

صالون الشباب محمد طه حسين ١١٧

ملاح سينما الأطفال في العالم فريال كامل ١٢٢

للخمس في المسرح المصري محمد عبد الله ١٢٦

■ تعقيبات وردود : ماهر شفيق فريد ١٢٩

■ مكتبة إبداع :

■ المكتبة العربية

معالم خريطة جديدة للرواية العربية شمس الدين موسى ١٣٠

وجردية النص في ديوان بعض التوت لهنسة صغيرة فتحي عبد الله ١٣٤

■ الرسائل :

آلن جينسبرج «أثروادور الهيبى «نيويورك» أحمد مرسى ١٣٧

ابن عربي في كتابة الغربة «باريس» تاجع جفام ١٤٤

محاكمة فنان وشاعر «الأردن» ١٥٠

■ «صداقاء إبداع» ١٥٣

■ ملف نجيب محفوظ :

الساعة الخامسة مساء :

٤ أحمد عبد المعطى حجازي

٨ الدبح والسكين فاروق شوشة

١١ كنت وحيداً في العربة حسن طلب

١٤ نجيب محفوظ وإيليس فتحي غانم

١٧ لطيفة والسكين إدوار الخراط

٢١ محاولة قتل وإرادة حياة عبد المنعم كريمة

٢٦ نجيب محفوظ وقلب الوطن سمير سرخان

٢٩ من ابن رشد إلى نجيب محفوظ مراد وهبة

٣١ الإبداع والإزهاق صلاح قنصوه

٣٥ كلمات إلى نجيب محفوظ محمد إبراهيم أبو سنة

٣٦ أسئلة الكتويين صلاح فضل

..... الحرافيش أنجح أعمال نجيب محفوظ في الإنجليزية

٣٩ صبري حافظ

٤٢ الفكر الإسلامي في أدب نجيب محفوظ أحمد كمال زكي

■ الدراسات والمقالات :

..... حالة السلفي وصاله لاستهلك

٦٣ ماجد مورييس إبراهيم

■ الشعر :

٧٦ وردة الندم محمد أحمد حمد

٨٣ ضرائع مغلقة علي الشلالة

٩٤ اليتيم ومر لونه ميلاد زكريا

..... مقاطع من منحوتات الدشناري فتحي عبد السميع

نجيب محفوظ

أحمد عبد المعطي حجازي

الساعة الخامسة مساءً



كانت الساعة الخامسة

والمدنية هائلة بين قبيلة ومساء.

مقدرة بشئ يتصاعد من شجر دائري

جاني كطهر خرافة فوق ضيق النهار.

يلتفت فيه فواجسه الهاجسه

كانت الساعة الخامسة

والمدنية منفيّة في مدائن اخرى.

معدّية يحلّون الى فرج هاربي

ومزائم تمتاعها كالكوبيس.

تَنْعَبُ فِي حَقِّكَ الْعَيْنُ
كَمَا يَنْعَبُ الْهَيْمُ فِي الشَّرَفِ الدَّارِيسِ

كَانَتْ السَّاعَةُ الْخَامِسَةُ
وَالْمَدِينَةُ مَهْجُورَةً
مَا هَذَا رَجُلًا طَاعِنًا فِي الثَّمَانِيَةِ
لَيْسَ لَهُ أَنْ يَلِيبَ
وَلَا أَنْ يَمُوتَ
يُؤَاهِلُ تَجْوَالُهُ فِي شَوَارِعِهَا الْبَائِسَةِ

كَانَتْ السَّاعَةُ الْخَامِسَةُ
هَبَطَتْ غَيْمَةٌ مِنْ غُبَارِ كَثِيفٍ
وَأَذَتْ هَلِي غُلَّةً هَرَجَةً يَائِسَةٍ

كَانَتْ السَّاعَةُ الْخَامِسَةُ
أَنْذَرُ الْوَحْشُ فِي عَطْرِ الشَّيْخِ مَدِيَّتُهُ
وَمُخْمِسُ عَارِيًّا
يَتَشَعَّمُ رِيحَ فَرَسِيَّتِهِ
وَيَهْمُ بِأَثْيَابِهِ الضَّارِسَةِ

أَيُّ لَيْلٍ مِنَ الضُّلُوعِ يَدَاهُمَا مَوْجَهُ الِهْمِجِ
كَأَنَّا يَدَاهُمَا مَغْرِبَانُ
مُدْلُهُمَا نِيْطِيقَانِ عَلَيْنَا،
وَيَرْتَطِمَانِ كَمَا ارْتَطَمَ الْجَبَلَانُ
ظِلْمَاتُ تَلْفِيزٍ عَلَى دُورِنَا وَحِدَاتِنَا
وَتُكَلِّخُ أَوْجُهُنَا
وَتَصِيرُ شَرَاباً لَنَا، وَيُلْعَامَا
إِذَا مَا قَرَأْنَا قَرَأْنَا ظِلَامَا
وَأِنْ نَسْتَمِعْ، فَالظَّلَامُ لَهُ السِّيفُ وَالصُّوْرَجَانُ
يَشِيرُ بِأَلْفِ يَدٍ
وَيَقُولُ بِأَلْفِ لِسَانٍ

أَيُّ عَاصِفَةٍ مِنْ عَصُوفٍ بِدَائِيَةٍ
تَتَخَطَّفُنَا بِمَذَاقِيرِ مَسْنُونَةٍ مِنْ حَدِيدٍ،
وَأَجْفَمَةٍ مِنْ لُطْ وَدَحَانٍ
وَأَبَالِسَةٍ تَذْفِقُنَا الصَّحَارَى بِهِمْ
يَدْعُونَ النُّبُوَّةَ فِينَا،
وَيَسْتَمْطَرُونَ لَنَا الْخُرُوفَ وَالْجُورُ،
فَالْمَاءُ يَأْتِي شَرَابَا
وَلَا تَعْدُ الْأَرْضُ إِلَّا وَعُودًا كَذَابَا

عناقيدنا فَنَيْتْ، والشعالبُ جاعَتِ هَصارَتِ نَحَابَا
وَبَلَكَ نَوَاطِيرِنَا لَمْ تَزَلْ بَعْدُ نَائِمَةً
وَلَقَدْ بَلَغَ الْأَمْرُ حَدَّ الْهَوَانِ!

وَمَا أَنْتَ وَحْدَكَ،
يَا أَيُّهَا الشَّاهِدُ الْفَدُّ تَخْتَرِقُ النُّظْمَةَ الدَّامِسَةَ
عَارِيًّا، نَاحِلًا،
لَا تَتَرُّ بِمَا حَمَلْتَ كَتَفَاكَ،
وَلَا تَشْتَكِي لِمَعَاكَ،
مِنَ الطَّعَنَاتِ الْخَسِيسَةِ وَالْأَوْبَحِ الْفُظَّةِ الْمَاسِسَةِ
بَلْ تَجُودُ عَلَى الطَّرِيقَاتِ بِمَا عَتَّقَ الدَّهْرُ وَالْفَكْرُ مِنْ طَبِيعَاتِ لِمَاكَ
تَدُقُّ بِهَا فَوْقَ أَبْوَابِنَا الْمَلْفَقَاتِ
لِنَصُورَ فِي السَّاعَةِ الْخَامِسَةِ!

فَانْهَضِي الْآنَ يَا مِصْرَا! إِنْ كُنْتَ نَامِضَةً
وَلَاكَ الشَّمْسُ مَرَكِبَةً، وَالزَّمَانُ حِمَاكُ
أَوْ فَإِنْ ظَلَّتْ هَامِدَةً
فَغَدَا! أَنْ يَجِيءَ، وَأَنْ يَشْرِقَ الْكِيكِيَانُ!

الذبح والسكين



في البدء كان الذبح والسكين
فهل تمسست عريق الرقبة؟
وهل تعقبت دماء في الثرى منسكبة
وخالفاً منسحقاً..
يلسب كاليفار صاعداً من الرتين؟
ويطعم ماء من بكاء الروح
من تملل الشجون
في الفرائص المشتبكة
القشرة التي ظلت تفالس الوجوه ساعة من الزمان
سرعان ما تشقق..
وانحسر النقاب
فجلجلت شريعة الذئاب
وانطفا السلام في العيون

يا ايها الشيخ الذى تتوذه خطاه
الطعنة التى تفرقتك عميدك بالدماء
وجمعت انفاسنا المذعورة المضطربة
وشملنا البديد فى مانب الكلام
يا ايها الشيخ الذى تحملك عصاه
اى ظلام قابض يشقه ضيائه؟
واى عطر نافذ ينتثره شذائه؟
واى فصل فى رواية الحياة
لم يزل هناك
الدرب معلما عرايت
لا تظنه اشتبه
ومثلما وصفت
من سواك يعرف الداء المقيم
ملء النفوس الخربة
ومن سواك يسترد الآن وجهه المضيء
من بين اكرام الوجوه الكذبة
منارة
لا تشجب الحروف عنهما
او تلتبس
فلم يعد يجدى تسكع على الضفاف
ولا تمسح فى حائط الميكى ولغوه البين
ولا انتظار البركات فى اكف الطيبين الحالين
فمنذ غاب الريحى عن سمائنا
وانبت حيله المتن

ما عاد يجدى أن يقال:

اشتعل القاب

وعريد الجتون!

هل نحن ذابحوه؟

نحن المتافقين والأوغاد واللصوص

والقابعين في رهان الخط والتخليط،

يفتون

ويعبثون

والمارقين في دهاليز الكلام

أو مياخر النصوص

والباحثين عن شريحة من جثة الومان

ليصنعوا وليمة الذئاب

لعلها أن تشبع البطون!

والصامتين..

لم يناهضوا..

ولم يهركوا السكون..

لكنهم بدورهم، يراهنون!

.....

في البدء

كان الذبيح والسكين

ولى الضغام،

كلنا المضرع الطعين!

كنت وحيداً في العربة



كنت وحيداً في العربة
حين تطلت سائلها عنك ومنها
فوق طريق مريحة
بين عمائر أيلة
ومردح حربية
وعلى الجنبين هشود سود
لرجال بوجوه حائلة
ونساء متقبة
من تسلط هذا السرحان علينا؟
ومن الخلى ما بين الحدية والرقبة؟
فتوى الشيخ ابن الشيخ ابن أخى الشيخ
أم تحريض سماسرة الكتبة؟
ممن ركبوا أولى موجات الطوفان
ولادى بهلاط الملك النعمان
وعلى هضبة

جَلَسُوا يَتَحَفَّنُونَ لِحَصْرِ الْغُرَقِ،
فِيَوْمِ النَّدَى صَلَّى شَيْخُ رَكْعَةٍ شُكْرًا لِلَّهِ
فِيَوْمِ الطُّعْنَةِ أَخْرَجَ شَيْخُ صَدَقَةٍ
مِنْ حُرِّ رِيَالِ النَّطْعِ وَبِلَالِ الْأَمْرِيكَانِ
وَجُفْتُ شَيْخُ عَرَقَةٍ

وَالْأَمَةُ .. تِلْكَ الْعَاقِرُ .. إِنْ وَكُنْتُ
فَشِيخُ أَنْابِيْبٍ
مُسُوخٌ وَغَرَابِيْبٍ
بِمَصَاحِفَ جَاهِزَةِ التَّفْسِيرِ
وَمِيكَرُونَاتِ وَمَحَارِيْبٍ
وَأَشْدَاقٍ تَتَبَرَّطُ بِالْخُمْلِ الشُّبُهَةِ

وَالدُّوْلَةُ .. تِلْكَ الْقَاصِرُ
- تَفْتَكُ بِالْحَضَرَاتِ نَهَارًا
وَتَعُودُ إِذَا جَنَّ اللَّيْلُ لَتَحْتَضِنُ الْبِرْقَةَ
لَتَدَامِنَا فِي الصَّبْحِ عَقُولُ نَافِقَةٍ
وَجُلُودُ دَبِيقَةٍ
فِي الْمُنْصَحِ السَّيَّارَةِ أَقْلَامُ بِلْحَى وَجَلَابِيْبٍ
فِي التَّلْفِزِيُونِ غَرَابِيْبٍ وَمَرْتَقِيَّةٌ
فِي الْجَامِعَةِ وَفِي الْجَامِعِ
فِي الْمَدْرَسَةِ وَفِي الْمَحْكَمَةِ وَفِي الْمَصْنَعِ
فِي مَجْلِسِ نَوَابِ الشَّعْبِ...

لكم يا مصرُ بليتٍ بالجيالِ أولى الأمرِ الحمقى
والإبناء العفَّة
من أدنى طبقة
حتى أعلى طبقة

مازلت وحيداً في الحرية
حينَ تخطى سائقها عنك وعننا
وحوليك حشودٌ سودٌ تصرخُ بالويل
تُلوِّحُ بالحرية والورقة
مازلت وحيداً...

لا تملكُ غيرَ عصاك
وبغيرِ القلمِ الفاضلِ
والورقة



نجيب محفوظ.. وإبليس!

الشبهات لها بداية، فكل الجرائم بدأت بإبليس الذى وضع أساسها وأرسى قواعدها، لتتكرر نماذجها حتى يومنا هذا. وإن تكون محاولة اغتيال نجيب محفوظ آخرها!

يقول الإمام أبو الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستانى المتوفى سنة ٥٤٨ هـ فى كتابه الملل والنحل أن أول شبهة وقعت فى الخليقة، شبهة إبليس لعنه الله، ومصدرها استبداده بالرأى فى مقابلة النص واختياره الهوى فى معارضة الأمر واستكباره... على آدم عليه السلام. فكان امتناع إبليس بعد أن أمره الله عز وجل بالسجود لآدم.



منذ ذلك اليوم وناس يستبدون بالرأى، وناس يختارون الهوى، وناس يستكبرون! استكبر إبليس فظن أنه أقرب إلى رب العرش، وأنه مخلوق من نار وأدم مخلوق من صلصال، واستبد برأيه أن النار خير من الصلصال. فعصى ربه قائلاً: «لا أسجد إلا لك»، وسجل القوراء عصيان إبليس، وسجلته الأناجيل وأوضح القرآن وأبان. أعلنت الكتب للناس أن إبليس يعصى أمر ربه.

قال إبليس كيف أسجد لهذا الذى خلقته من طين.

وقال: من سمع همس إبليس وسار على نهجه. كيف يرتفع نجيب محفوظ فى منارة الأدب والحكمة وأنا أكثر منه علماً وأدباً وحكمة. وقال إبليس أنا أقرب إلى ربي. وقال الذى همس له إبليس أنا أكثر تقى وفريقاً إلى ربي.

وكما رفض إبليس السجود لأدم. أصدر الذي همس له إبليس أوامره بقتل نجيب محفوظ. إبليس من نار وأدم من طين والذى همس له إبليس له عقل يحميه بنار مهلكة، ونجيب محفوظ أسمى من طين له عقل يحميه بالقلم..

إنها المعركة بين النار والقلم. نار إبليس وقلم نجيب

يختال إبليس ويفاخر ويتسائل إذا كانت بينه وبين آدم خصومة فلم سلطه رب العرش على أولاد آدم.

يسأل إبليس ربه. لماذا أراهم من حيث لا يروننى، تؤثر فيهم وسوستى ولا يؤثر ما عندهم من حول وقوة وحكمة. لماذا لم تتركهم بفطرتهم سامعين مطيعين؟

ويعد أن القى إبليس أسئلته سأل ربه: «أنظرنى إلى يوم يبعثون» قال تعالى: «إنك من المنظرين إلى يوم الوقت للمعلوم».

بعدها مضى إبليس يردد سؤاله: «ما الحكمة فى ذلك. لو كان أهلكنى فى الحال لاستراح آدم والخلق وما بقى شئ ما فى العالم. أليس بقاء العالم على نظام الخير خيرا من امتزاجه بالشر.

ما زال إبليس يهمس ويوسوس. فيصدق مفرجين أنهم – مثل إبليس – الأفضل والأقرب، وأنهم أصحاب الرئاسة والإمارة يحجبهم أن إبليس عند سؤاله: «ما مفك أن لا تسجد إذ امرتك» اجاب: «أنا خير منه» وما هو المتأخر من ذرية إبليس يقول كما قال المتقدم عن نجيب محفوظ: «أنا خير من هذا الذى هو مهن».

يقول الإمام الشهرستانى إن العبادات تختلف والطرق تتباين إلا أنها بالنسبة لأنواع الضلالات كالبدور ترجع جملتها إلى إنكار الأمر بعد الاعتراف بالحق.. إلى الجنوح إلى الهوى فى مقابلة النص.

والذين جادلوا نوحا وهردا وصالحا وإبراهيم ولوطا وشعيبا وعيسى ومهدا صلوات الله عليهم أجمعين كلهم نسجوا على منوال اللعين الأول إبليس. يرفضون التكليف كما رفض إبليس السجود لأدم، ثم يدفونه عن أنفسهم.

رفض السجود لأدم.

رفض احترام رأى لبنى آدم

ثم إصدار الأحكام كما لو كان الواحد منهم هو الخالق.

أو إصدار الأحكام كما لو كان المخلوق قائرا على أن يفرض مشيئته على الخالق.

يأمر باغتيال نجيب محفوظ ومشيئة الرحمن أن نجيبا محفوظ !

يحكى أن شابا يافعا طعن نجيب محفوظ بفضل فرسه فى رقبته.

ويقول الرواة: أن نجيب أمسك بالتصل بيده وقمعه إلى الشاب قائلا:

– أنت وهذا الفصل سواء – عد إليهم واعطهم الفصل واسترد روحك.

وقال نجيب للشباب:

.. عندما تدرك أنك لا تستطيع أن تزهد روح إنسان.. تعرف أنك استرديت روحك.

وقال نجيب للشباب:

.. قل لهم: «اطلبوا المغفرة.. وإلا فإنكم معه.

فسال الشباب وأجما

.. مع من؟

قال نجيب للشباب

.. معه.. من المنتظرين.



الطعنة والسكين

هذه الطعنة في عنق نجيب محفوظ تطلق النذير - بصمتها، وشراستها، وخسبتها - إلى كل المثقفين والمفكرين، والمبدعين، بل إلى الناس كافة، في البلاد العربية كلها، أن يقفوا إلى جانب حرية الفكر، وحرية التعبير، وضد مصادرة الفن، وإقامة العقبات في سبيله، وتعويق وصوله.

هذه الطعنة تحفزنا - بكل ما تجرّه من ألم - إلى أن نؤكد من جديد، كم مرة نؤكد، وإن نملأ أبداً من أن نؤكد، كل مرة، بكل حرارة الإيمان، إن الرد الوحيد الممكن على الفكر هو الفكر وحده، وليس السكين في العنق، وأنه لا يمكن (ولا يمكن أن نقبل) أن يكون الحوار إلا بالحوار، والمجة إلا بإقامة الحجة وحدها، والفن إلا بالتقييم والبصر والإضاءة، لا بالمنع، ولا بالحجب، ولا بالتكفير، لا بأخلاق المسدس، ولا بتفجير الديناميت في الأبرياء العابرين أو في المفكرين والفنانين على السواء.



هذه الطعنة تذكّرنا - هل نحن بحاجة بعد إلى التذكير؟ - إنه لا يمكن أن يكون هناك تردد أو مهادنة في الموقف الذي علينا أن نتخذه جميعاً - أيا كانت اتجاهاتنا الفكرية أو السياسية أو العقيدية التي يجب أن نحرص على حريتها وحمايتها حرصنا على حياتنا نفسها، بل أكثر من حرصنا على حياتنا، الموقف الحاسم ضد العنف، ضد التصفية الجسدية، ضد الاعتداء الإجرامي - سواء كان سافراً شرساً أم ناعماً متميعاً - على حرية الإبداع.

هذه الطعنة تدعونا من جديد - وكم نعلمنا، وكما لدينا الدعوة، وكما سيكون علينا أن نلبي - إلى التصدي بكل ما يسعنا من حزم لقوى الظلام والعدوان التي أصبحت اليوم معروفة جلية مهما تخفت تحت اقنعة شعارات دينية مضلّة - أو مضلّة لا يهم - لا صلة بين ما تدعى وبين الجرائم البشعة التي تقتربها هذه القوى، أخرها هذه الجريمة ضد شيخ جليل مريض طامن في السن هو مثال التسامح والاعتدال ونموذج الدأب في العمل الجاد، وقدوة لا نكران لها في التواضع وكرم القلب.

هذه الطعنة - التي تأتي بعد طعنات أكثر - تؤرقنا (أو لابد أن تؤرقنا) فلا مجال بيننا الآن، ولم يكن مجال قط، ولا مهادة ولا صمت على هذه القوى التي تسعى إلى إرهابنا وتكسيما وإهدار حرياتنا التي هي أغلى من حياتنا نفسها.

ها هي ذى مصر - صفوتها وعامتها - قد قالت لا للسكين... فهل تعمل ولا تكتفى بالقول؟

هذه السكين أكدت - بدم شيخ جليل محبوب وكاتب كبير رقيق البنية وإن كان جهير الصوت - أنه على رغم كل المحن، وكل الضغوط، كل المهائدات من مؤسسات نافذة الكلمة، وكل تراطيل من أجهزة إعلامية قوية الوطأة، على رغم ذلك كله فإن إيماننا راسخ لا يتزعزع بقيم الاحتكام إلى العقل، قيم الحرية، والديمقراطية.

هذه السكين الجارحة حتى النخاع تولد عزيمتنا على التصدي لقوى التتار الجدد الذين يهدفون إلى «تدمير الأوطان والأديان» كما قال بحق بيان المثقفين، وإلى فرض سيطرة الاستبداد الفاشم، بالقوة السافرة وبالتعصب الذمير، وإلى القضاء على معاني الجمال والفن وروح الشعر في حياتنا.

هذه الطعنة الغائرة في عنق الرجل السمح، وفي قلب مصر كلها، قد سددها أيدٍ كثيرة - كما قال الصديق بهاء طاهر - وسكتنا عنها - أو على الأقل «لم نقف أمامها كما يجب»: نظام تعليمي معطوب، كتاب وإعلاميون مرتزقة يرمون المثقفون بالزراية والتخفيف وتهم الإحاد والكفر لمجرد الاختلاف في الرأي أو الرؤية، صحافة تدعم الإرهاب - وجرائمه - بالفعل وإن «استنكرته» - وما زالت - بالقول الغائر الغائم، تهلل «لجماعات الذبح في الجزائر ونظم الظلام في إيران والسودان»، طعنة سددها «صحافة الحكومة، وإذاعتها وتلفزيوناتها التي غاب عنها العقل فراحات تتخبط وتدافع حيناً عن الاستفارة.. وراحت في جانب آخر تدك أساس الدولة المدنية بما تنشره وتذيعه من مفاهيم متخلفة عن الدين ومن دفاع مجيد عن الدولة الدينية بالقلام وأصوات عالية»، طعنة سددها فتاوى استباحة دم فرج فودة وقرارات سحب كتبه من السوق «تملقاً لفتاوى الإرهاب ومن وراءها»، طعنة سددها لصوص الفساد والجرمون في حق الوطن ودعاة اليأس والتبيط، والراغون في دم الناس والمتنفخون بالثروات الحرام على حساب رزق الناس الشحيح، نعم يا عزيزي بهاء، أنا معك، كلنا معك: «طعن نجيب محفوظ المتكلمون بالباطل والساكتون عن الباطل» المصور العدد ٣٦٤ في ٢٦ أكتوبر ١٩٩٤) ومقترفو الباطل الذين يعيشون في الوطن فساداً.

وما أكبر حصافة نجيب محفوظ، هذا الكاتب المهموم بقضايا وطنه، هذا الشيخ المطعون في عنقه، عندما قال، كما نقل عنه يوسف القعيد (للمصور العدد نفسه):

«أخشى أن يكون المجتمع كله قد خسر الحرب، لقد جرى توسيع المرجعية الدينية بصورة لم تحدث من قبل، انظروا إلى أي مثقف وحجم حديثه عن الدين وجعله ركنا من أركان السلوك اليومي، هذا رغم أن الإرهاب الراهن لا علاقة له بالإسلام، إلا أننا انزلنا جميعاً إلى أرضهم ونخوض المعركة وفقاً لشروطهم هم. وذلك هو الخطر الأول».

ولكن لا، يا شيخنا الكبير، لم نخسر «الحرب» بعد، ولن نخسرها؛ صفوة عقل مصر، واهل الرأي المستنير كلهم عقدوا العزم على أن ينقذوا الوطن من حملة السكاكين ومجبري الديناميت، للزاعقين ليل ونهار في الميكروفونات والكاسيتات، والصارخين بلا انقطاع عما يسمونه «عورات» النساء وما يزعمون من «مؤامرات العلمانيين والصليبيين» والصارخين بالفتاوى الباطلة، والراجعين بنا إلى عالم الجن والمغاريت والظلمات.

هل تقول، ما أعجب تصارييف الأقدار؟ أم هل تقول، على الأصح، أننا نصنع أقدارنا بأنفسنا؟

في يناير ١٩٦٣ (بمناسبة الاحتفال بالعيد الخمسين لميلاد نجيب محفوظ) كتبت في مجلة «الجلة» أسئال: «ما سر هذه المصادفات الغريبة التي تقع في كل روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذي لا يرد؟ هي مصادفات مرسومة، دقيقة التصميم، محكمة الواقع، بل هي ليست بالأحداث العرضية العفوية، كاني بها تنظم في سلك منطوق ما - قد يبدو لأول وهلة مجافياً لقواعد المنطق - لكنها تنزل كالضربات المحتومة... شيء ما في أعمال هذا الكاتب تقتضي هذه الحتمية الصارمة المفروضة على كل شيء في عالمه.. هذه القدرية الغريبة العميقة الجذور هي أولى قسيمات فن نجيب محفوظ... الخ».

شاقني أن أقرأ يوم الأربعاء الماضي أننا متفقان، أنا والصديق الناقد الكبير محمود أمين العالم - في رؤية هذه القدرية، لا في أعمال نجيب محفوظ الروائية فحسب، بل في سلسلة المصادفات التي أحاطت بفاجعة طعن بالسكين ثم حكمت بجناح من الطعنة، كل ملايسات الحادث، تصرفات القائمين بمختلف الأدوار فيه، كأننا تحكمها قدرية، أو حتمية المصادفات، ولكنها - أيضاً وهو الأهم - محكمة باختيارات حرة وعقلانية في الأساس هي التي أثقت حياة الرجل.

هذه السكين في عنق نجيب محفوظ مغروسة في عنق شخصياً: أحس عمق جرحها لا في العنق فقط بل في صميم القلب..

هي أيضاً مغروسة في عنق كل مثقف، كل مفكر، كل فنان لا في مصر فقط، بل في طول البلاد العربية وعرضها. كلهم مطعونون، ولكن الأهم والأساسي هنا أنهم كلهم، بلا استثناء يحملون مسؤولية هذه الجريمة، كلهم، كلنا.

علينا جميعاً أن نعرف كيف ننزع هذه السكين من أعناقنا. مسئوليتنا هنا ليست محل تردد ولا مراوغة، ولا سكوت، لا، بالكلمة، بالذن، وبالفعل، لا لقوى الخلال المستشرية في بلادنا، والتي تدعمها نظم حاكمة ومؤسسات غاشمة وأجهزة متردية، بحسن نية أو عن عمد، سواء..

يجب أن تستأصل شافة هذه القوى الظلامية، ليس فقط بالأساليب الأمنية (ماذا يمكن أن تفعل مع مجرم فاشستي يطعنك إلا أن تستعين بهذه الأساليب) ولكن ما أشد تصور هذه الأساليب، في النهاية، لأن الأساليب الأكثر جاذبية هي التي تقع على المستوى الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، والثقافي.

السكين لا تنتزع من أعناقنا، الطعنة لا شفاء لها إلا بالعمل، دون مهادنة، وبكل ما نملك من جهد، على إعادة إرساء وطن يشرق فيه نور العقل، وترسخ فيه قيم مدنية حضارية حقاً - على صعيد الدولة وعلى صعيد المجتمع سواء - وتسود فيه السماحة، واحترام الحوار، ويقوم، حقاً، على الحرية، والعدالة، والكرامة الإنسانية.



محاولة قتل وإرادة إحياء

لم تكن محاولة اغتيال نجيب محفوظ فريدة فريدة، إنما كانت واقعة من واقعات وحادثات من حداثات. ولم تعد العوامل الفاعلة المنتجة لهذه الواقعات والحادثات مجهولة: مازق تاريخي تعيشه بلادنا يحد تجلياته السوداء في كل مناحي حياتنا. ويرد ذوق البصائر المأزق إلى جملة من العوامل - بعضها أصول والآخر فروع، بعضها جذور والآخر ثمرات بعضها أسباب والآخر نتائج - اجتمعت معاً فعمّلت نهضة مصر وانتهت بها إلى أن تكون مجتمعة (مُعوّنة) بملك إمكانات التقدم بيد أنها مهذرة ويملك أعضاء العمل بيد أنها شليلة مفيدة. ويرى ذوق البصائر أن المخرج من المأزق إنما يتبدى في التغيير العميق والإصلاح الشامل. إلى هنا والقول واضح البيان مضى، ذلك أن الجميع يرون إعادة بناء الوطن على أسس جديدة، تضع السياسات وتحدد العلاقات وتحكم المعاملات وتصوغ الحقوق والواجبات. لكن الأمر يتعثر عندما تظهر مقولات تتناحر حول ما تسميه (أولويات): تذهب مقولة إلى أن الأولوية للإصلاح السياسي، والشأن عند أصحاب هذه المقولة أن دستوراً عسكراً جديداً وقوانين ضامنة للحريات الأساسية والسياسية خير سبيل إلى هزيمة التخلف وأقوم طريق إلى التقدم. وتذهب مقولة إلى أن الأولوية للإصلاح الاقتصادي. والشأن عند هؤلاء أن إعادة توزيع الثروة حسب مبادئ عادلة وتحرير العمل والإنتاج والسوق أساس صالح للإصلاح الشامل. وتذهب مقولة ثالثة إلى أن تأسيس بنية تعليمية عصرية قوية تعتمد بالأصول التربوية الجديدة وتهض على التماهيل والتدريب حسب نتائج العلم المعاصر



وتطبيقاته، طريق أول إلى البنية الاجتماعية المنشودة المتأسكة الساعية إلى النهوض والتقدم وربما أشرنا إلى مقولات آخر ومذاهب أخرى فى رؤية الأسس الجديدة التى نروم إقامة حياتنا عليها: فشة من يرى الأساس الصالح فى التنوير، وشة من يراه فى الإصلاح الدينى وشة من يراه فى الإصلاح الاخلاقى...الخ. مرعى مرعى تحية لكل اجتهد وسعادة بكل نظر. غير أن كاتب هذه السطور يرى أن كل مذهب من المذاهب السالفة الماثلة فى حياتنا العامة بعامتقى حياتنا الفكرية بخاصة قد وقع على شىء من المازق وغابت عنه أشياء واهتدى إلى وجد من المخرج وغامت لديه وجوه. يرى كاتب هذه السطور أن الأسس الجديدة لحياتنا فى الحال والاستقبال لابد أن تنهض على قاعدة واحدة عريضة مكنية هى الإصلاح الثقافى والإصلاح الثقافى أساس كل إصلاح، وهى قاعدة التغيير العميق والبناء الجديد. ذلك أن الإصلاح الثقافى - بمعناه الشامل الذى نقصد إليه هنا - يفسر تاريخ الجماعة ليحدد قانون ماضيها وليضئ حقيقة حاضرها وليستشرف أفق مستقبلها. إنه بهذا التفسير يصوغ هوية الجماعة ويبين دورها فى التاريخ البشري، وهى بوعيا بهذا الدور تنهض بمبادرتها فى حاضرها ومستقبلها فى عالم اليوم وعالم الغد القريب والبعيد. والإصلاح الثقافى فى الشامل يخضع (البنية المفهومية) للبحث والنظر والمناقشة والدرس، لتصع المفهومات الأساسية فى الوجود البشرى (الكون، الوجود، الله، الحياة، الموت، الدين، الرسالة...الخ)، والمفهومات الأساسية فى النشاط البشرى (الاجتمع، العمل، العلم، الفن، الفكر...الخ)، والمفهومات الأساسية فى العلاقات البشرية (الحكم، الدولة، السياسة، السلطة، الحق، الحرية، القانون، الأغلبية و الأقلية...الخ) والمفهومات الأساسية فى الحياة البشرية (الأسرة، الزواج، الحب، الجنس...الخ). والإصلاح الثقافى الشامل يهز (البنية الذهنية) الموروثة لدى الجماعة ويتصدى لعناصر التخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة معايير التجريب والبحث والتفكير والتعقيل. والإصلاح الثقافى الشامل يهز (بنية القيم) الموروثة لدى الجماعة، ويتصدى لعناصر التخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة قيم المواطنة والعمل المؤسسى والعمل المنتج والعمل العام. والعمل الثقافى الشامل يهز (بنية التجميد والتثبيت والمحافظة) الموروثة لدى الجماعة، ويتصدى لعناصر التخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة قيم الكشف والتجديد والابتكار والإبداع. وخطة هذا الإصلاح الثقافى الشامل - كما يراها كاتب هذه السطور - إنما تنهض على محورين لازميين:

المحور الأول مؤسسى تنظيمى. مصر - باصطلاح عالم اليوم وعلمه - ليست بلداً متقدماً أى أنها لم تحصل من منجزات الثورة الثانية - الصناعية - ما يجعلها تؤسس عملها وإنتاجها على علم اليوم وتطبيقاته، وما يجعلها تؤسس نشاطها وحياتها على ما يقوم عليه المجتمع المتقدم فى خدماته وتنظيماته. كما أن مصر - بالاصطلاح أيضاً - ليست بلداً متخلفاً، أى أنها ليست بذاتها وصفاتها عاجزة عن أن تقيم مجتمعاً ناهضاً متقدماً، ولقد قطعت شوطاً غير منكر فى التاريخ الحديث - دك من التاريخ القديم الخالد - فى هذا السبيل، إنما مصر - على الحقيقة - بلد (مُعَوِّق)، يملك الإمكانيات والثروات والكتابات التى تحل المحل العزيز فى عالم اليوم وتؤهله لدور المشارك المقتدر فى بناء العالم الجديد، بيد أن كل هذه الإمكانيات والثروات والكتابات بين مهتر ومبديد ومقيد. وآية الآيات فى هذا القول الأخير أن مصر - لأسباب جمة يمكن رصدنا ودرسها فى غير هذا المقام، ولدينا فى هذا الرصد والدرس اجتهادات طيبة - قد فشلت فى

بناء مؤسسات المجتمع الحديث. إن المجتمع الحديث مجتمع مؤسسات. ونعني بالمؤسسة الوعاء القانوني التنظيمي الذي يصوغ وظائف العمل العام وغاياته وينظم أداء هذا العمل واليات، حكومياً وأهلياً، في كل منحنى ونشاط من حياة المجتمع. ونقص هنا على أن المؤسسة اجتماعياً - عامة تهضمت بها الإدارة الحكومية أو تهضمت بها جماعة أهلية. ولقد نصصنا على أن مصر قد فشلت في إقامة هذه المؤسسات لعوامل مشتركة عامة أشرتنا إلى ضرورة رصدنا ودرستها ليستقيم شأننا. لقد أقمنا المؤسسات الحديثة، لكن هذه العوامل العامة عطلت عملها بإضعاف بعضها وتخريب بعضها، وتهديم بعضها. وثمة عوامل خاصة في هذا التعليل فلقد عطلت البيروقراطية للمؤسسة العامة الحكومية ولقد عطلت الاستبداد السياسي المؤسسة العامة الأهلية. فإذا كان الشأن كذلك - وإنه كذلك بالفعل - نصصناها هنا على أنه شأن ثقافي بالدرجة الأولى. نعم هناك المعطل التاريخي من أوضاع ذاتية متواترة في تاريخنا ومن علاقات دولية معلومة، ومن أوضاع عالمية ماثلة حولنا. وهناك المعطل السياسي من احتكار إدارة شئون البلاد ومن استبداد ومن حرمان أطراف العملية الاجتماعية من العيارة السياسية عن مصالحهم. وهناك المعطل الاقتصادي من تهديد الثروة وخلل في توزيعها ومن هدر للطاقة ومن عادات متخلفة في العمل والإنتاج... ولا بد لكل ذلك من علاجات وسبل تصمد وسياسات، حتى يستقيم شأن البلاد على نهج غير ذي عوج، والذي يصوغ مناهج كل تلك السبل والسياسات إنما هو الإصلاح الثقافي كما سلف فلقد ذكرنا أن الإصلاح الثقافي قاعدة الإصلاح الشامل وأساس البناء الجديد. ذلك أن الإصلاح الثقافي يضع منهاج التطوير الديمقراطي السلمي، ويصوغ مبادئ العلاقات ومعايير الحكم والسياسات فإذا كانت كل وجهه النشاط العام - في أي مجتمع حديث - لا تنهض بغير مؤسسات حكومية وأهلية، فإن الإصلاح الثقافي هو الذي يحدد أسس بناء هذه المؤسسات واليات عملها وقيم غاياتها ومعايير تقويمها. نعم ثمة أدوار معلومة - ومطلوبة - لاهل الاختصاص في إقامة المؤسسات النوعية، لكن تأسيس المؤسسة العصرية اليوم - مهما يكن من أمر نوعيتها وتخصصها - شأن ثقافي أساسي، ينهض بفضله اهل الفكر والرأى والنظر والبحث من أصحاب علوم المستقبل. إن النظر المستقبلي اليوم يضع المؤسسة النوعية داخل شبكتها من مجموع مؤسسات المجتمع، حتى يتم التماسك الاجتماعي، ويصبح العمل العام الجماعي ويفعل، وينضج الرأى العام وينشط. وتسطع خيطوط المجتمع وسياساته، وتبين له سبله وغاياته. وما دام هذا العيب الباهظ من شأن الإصلاح الثقافي، فلا بد من وقفة خاصة عند المؤسسات الثقافية التي تنهض بهذا العيب وتحرق به وإجليه. وهنا نرى المؤسسات الثقافية تتسع أوعيتها لتضم حقول الإبداع والآثار والتعليم والإعلام... الخ. ولقد تأسست مؤسسات ثقافية حكومية احتكرت إدارة كل ذلك على مدى العقود الأربعة الأخيرة، ورأينا ثمرات هذا الاحتكار وهي ثمرات لم تكن - في مجملها - صحيحة ولا طيبة في كافة هذه الحقول الثقافية وإن نخوض في بيان ذلك الآن وقد نقوم بذلك - أو يقوم به غيرنا - في غير هذا المقام. إنما نحن مشغولون هنا بالإصلاح الثقافي بنظر مستقبلي. وعندنا أن تصريف المؤسسات الثقافية الحكومية - باسم المجتمع - إلى مالا يستطيعه سواها من الأفراد والجماعات الأهلية؛ جمع المورث من مبرور وخطوط ومطبوع، وفهرست وتصنيف، وتوثيقه وتحقيقه ونشره، خدمة للدارسين والباحثين والعلماء، جمع المآل الباقي من الآثار، وتدوين العلوم عنه، وصيانتها، وحفظه في مناطق أثرية مخدومة ومتاحف منظمة حديثة. عمل للمجمعات وبنائر المعارف والقرايح

العامّة الجامعة للأدب والعلم والفن من إبداعات الأمة. إتاحة الخوالات الفنيّة والأدبيّة من الموروثات الإنسانيّة الباقية للكافة. تأسيس المعاهد العلميّة الحديث لتعليم الفن وتدريب الفنانين. مكافأة المتفوقين من المبدعين، علماء ومفكرين وأدباء وفنانين... الخ. وليس من شأن المؤسسات الثقافية الحكوميّة إنتاج الثقافة، إنما ينتج الثقافة المثقّفون. وهنا يأتي دور المؤسسات الثقافية الأهليّة. ننص بإسقامة الرأي على أن الإصلاح الثقافي لا يمكن أن يقيم بحبه النقد والتوجيه والتّوجيه والتّخطيط - قاعدة الإصلاح الشامل والبناء الجديد - إلا بمرية إقامة المؤسسات الثقافية الأهليّة من أجهزة ومحطات إذاعيّة وتلفزيونيّة، ومن صحف وجرّيات، ومن دور نشر وتوزيع، ومن مؤسسات تعليميّة وجامعات، ومراكز بحث، ومن أندية وجماعات وجمعيات وثقافات واتحادات... الخ. إن تحرير الجانب المؤسسي التنظيمي في الميدان الثقافي أساس أول ليكون الإصلاح الثقافي قاعدة الإصلاح الشامل وأساس بناء الوطن المصري.

والمحور الثاني فكريّ تنظيري. وما هنا الجهاد الأعظم. ذلك لأن هذا المحور من الإصلاح الثقافي غايته بيان وحدة البناء التاريخي للوطن المصري، وتعدد عناصر هذا البناء، وقانون عمل هذه العناصر في تكوين بنية بشريّة ثقافيّة حضاريّة واحدة تتبدى وحدة التاريخ المصري في كل ما وعته الحافظة الطبيعيّة والبشريّة من سبعة آلاف عام إلى الحاضر المائل في هذه الأيام. من تشكيل فراغ في طراز معماري، ومن تشكيل كتلة في منحوت وتمثال، ومن تشكيل الضوء والنور والظل في مصورات، ومن مروى متواتر، ومن مدون باق. إن ما وعته الحافظة الطبيعيّة والبشريّة وبنوته يشير بثبات إلى أول وحدة مجتمعيّة عرفها تاريخ للبشريّة. ويهدي أن هذه الوحدة قد مرت في تكوينها واستمرارها ونضجها بمراحل وأطوار، وعرفت عوامل الصعود والضمود والنهوض، وأسباب القوة والازدهار، وأعراض الوهن والانكسار، بيد أنها في كل حال لم تنقسم ولم تتبدد، منذ فجرها ذاك الباكر إلى يومها هذا الحاضر. وكانت هذه الوحدة أول مركز لحضارة العالم القديم، ثم العالم الوسيط. يخرّج من هذا المركز إلى العالم القديم ما أنتجته هذه الوحدة من (فكريّة) غير مسبوقه عن الإنسان والكون والله ويستقبل هذا المركز ما وصلت إليه الشعوب المحيطة من نظر ومعرفة. خرج من هذا المركز أول نظر لما في فلسفة يونان وهدي الأديان، واستقبل هذا المركز ماأما فضمه إلى ما تضمه وأعيته مذ كان الإنسان.

في حركة الإرسال والاستقبال تعددت العناصر المكونة لوحدة الوطن المصري، ونهض عمل هذه العناصر على قانون واحد مطرد هو التفاعل تعددت العناصر البنيّة والثقافيّة والعريقيّة وتفاعلت في قلب الوحدة التاريخيّة المجتمعيّة المصريّة. كانت مصر قد صاغت أول أسس الميثاقية فلما نضج الأمر في فكر يونان وجد محله الحق في قلب البناء الثقافي المصري. وكانت مصر قد صاغت أول أسس النظر الديني، فلما نضج الأمر - في اليهوديّة والمسيحيّة والإسلام - وجد محله الحق في قلب البناء الثقافي المصري.

إن قانون التاريخ المصري يجعل مراحل هذا التاريخ تتفاعل متعاقبة بغير انقطاع مكونة وحدة هذا التاريخ، كما يجعل عناصر البنية المجتمعيّة الثقافيّة المصريّة تتفاعل فينتج التعدد وحدة هذه البنية. وملحوظ أن أزمان القوة والازدهار في التاريخ المصري كانت ثمرة لصحة التفاعل وتوازنه بين مراحل هذا التاريخ بحيث لا تغلب مرحلة على أخرى، كما أن

أزمان الصحة والسلامة في البنية المجتمعية الثقافية المصرية كانت ثمرة لصحة التفاعل وتوازنه بين العناصر المكونة لهذه البنية بحيث لا يغلب عنصر على آخر وينفيه. أما أزمان الوهن والانكسار في التاريخ والبنية المجتمعية المصرية فكانت ثمرة الخلل في آلية التفاعل بحيث تسعى مرحلة إلى نفي أخرى وبحيث يسعى عنصر إلى نفي سواه. وثمة شاهد ماثل من تاريخنا الحديث والمعاصر: في زمن النهوض المصري المحلى - بعيد ١٩١٩ - تسعى تيار إلى تقديم (الفرعونية) تقديماً يوهن من شأن المراحل الأخرى في التاريخ المصري. وفي زمن النهوض المصري الإقليمى - بعيد ١٩٥٢ - تسعى تيار إلى تقديم (العروبة) تقديماً يكاد يقطع ما قبلها من مراحل التاريخ المصري.

والشأن أن حقيقة الوجود المصري في التاريخ في وحدة مراحل دون قطع أو قطيعة، وأن تماسك البنية الثقافية المجتمعية المصرية في وحدة عناصرها دون قهر أو يقينة إن السعى إلى تقديم مرحلة من مراحل التاريخ المصري على سواها هدر لمغزى هذا التاريخ، وإن السعى إلى تغليب عنصر من عناصر المجتمع المصري - بسبب الدين أو العرق... الخ. - هدم لهذا المجتمع.

لقد اهتمت المباحرة المصرية في التاريخ الإنسانى إلى أول فكرة ميتافيزيقية وبنيوية. وإعادة بناء التاريخ المصري بكل مراحلها وكافة عناصره، وإعادة قراءته وتفسيره وبيان قانونه، كل هذا يؤهل مصر اليوم لأن تهتدى إلى إيديولوجيا يفتش عليها البشر وهم يبنون نظماتهم الجيدة.



وقلب الوطن

تلك اللدبة التي غرسها أحد المجرمين في رتبة نجيب محفوظ فأسال منه الدماء الفزيرة إنما غرسها في قلب الوطن. ويشاء الله أن يجرح هذا القلب الكبير ولا يتوقف.. وإنما يعود لينبض بالحياة ويعود صاحبه ليطلق الضحكات رغم المفاجأة ورغم الألم.. وكان هذا الحدث الجلل قد عبر أبلغ تعبير عن استمرارية هذا الوطن بمضارته العريقة وبوعيه المتفتح نحو العقلانية والتقدم والحرية بالرغم من أفاعي الظلام التي تنفث سمها خسيباً حقيراً لتدغ لبغة الخيانة حتى تدمر كل ما هو جميل وحقيقي في حياتنا.. ثم تطلق سيقانها للريح.



ليس نجيب محفوظ مجرد روائي كبير استطاع من خلال عمله الأدبي على مدى خمسين عاماً أن يرسم بريشة إبداعه العظيم خريطة هائلة للمجتمع المصري المعاصر في مراحل تطوره الاجتماعي وبمناخه البشرية الفريدة، وبالحارة المصرية التي تمثل عنده مصغراً للمجتمع بل والعالم، وبالصراعات والتناقضات الفكرية والنفسية والسياسية والوجودية التي اكتفت مسيرة هذا المجتمع على مدى جيلين، فاستحق بذلك أن يتربع على عرش الرواية المصرية بل والعربية.. وأن يخرج بها من خلال خصوصياتها الثقافية ومحيطها الشديدة إلى نطاق العالمية فيحصل بها للآداب العربية على جائزة نوبل - ويضع هذا الأدب على خريطة الإسهام الإنساني والإبداع الراقى المتكامل بعد أن كان في نظر بعض المستشرقين مجرد وثائق اجتماعية تزود الباحث الغربي بمعلومات عن العادات والتقاليد الغريبة للمجتمع الشرقي!

وليس نجيب محفوظ مجرد مبدع استطاع أن ينقل فن الرواية العربية من مرحلة المقامات أو الحكاية أو الحدوتة أو الشرثرة الرومانسية إلى مرحلة البناء الروائي الحكم والمتكامل الأركان سواء في مجال الرواية الاجتماعية التي ترصد حركة المجتمع من خلال مصغر المكان، سواء كان هذا المكان حارة أو حيا شعبيا (غالباً حتى الحسين والجمالية الأثير لديه) أو العوامة الراقية على ضفة النيل أو في مجال الرواية الرمزية في المرحلة الأخيرة حيث العالم الداخلي للشخصية بكل نوازعها المتناقضة ومحاولتها الاتحاد بعناصر الكون الأكثر شمولاً وشفافية من الواقع الملمس.

وليس نجيب محفوظ مجرد قيمة عليا من قيم العمل الأدبي المخلص من أجل أن يرسى قواعد فن من الفنون الجميلة هو فن الرواية ويرسخ جذور هذا الفن القادم من الغرب في تربة الأدب العربي الذي يعتبر الشعر هو عموده الأول ولم يعرف فن السرد الفني إلا في مقامات الحويرى وبعدما في محاولات المولى وعمل الرائد «عيسى بن هشام» أو رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل ثم «عردة الروح» لتوفيق الحكيم وكلها أعمال قد تقترب من فن الرواية ولكنها لا تمنحه التحلق الكامل.

وليس نجيب محفوظ يشموخه الفني واتصال إبداعه في الزمان وتواجده المتوهج على الساحة الأدبية على مدى نصف قرن مجرد أدب كبير يستحق بجدارة لقب أبى الرواية المصرية بل والعربية ومؤسس الرواية الفنية الحديثة الذي خرج من معطفه عشرات بل وربما مئات الروائيين من الأجيال التي تلت ذلك قصصوا به وسعوا مجد الرواية العربية المعاصرة كما خرج الأدب الروسي الحديث من «معطف» جوجول كما يقولون...

وليس نجيب محفوظ فقط ذلك الرائد الذي تعلم منه أجيال من الروائيين كيف تكتب الرواية الاجتماعية المحكمة الصنع، والتي ترصد حركة المجتمع في صراعاته الطبقية وتغيراته السياسية والاقتصادية، أو كيف تكتب الرواية النفسية التي تغوص في أعماق الشخصية المصرية في صراعها الدائم مع نوازعها الداخلية ومحاولاتها الدائبة للوصول إلى التوازن الداخلي من خلال البحث عن حالة من التوافق مع الكون وذلك بطرح الأسئلة الكبرى حول معنى الحياة والموت والخير والشر وكذلك معنى الوجود ..

وليس نجيب محفوظ فقط هو ذلك الرائد الذى سار بالرواية الواقعية إلى آفاق أبعد وأشمل في تطوره الفني على مدى سنوات إبداعه الطويلة.. فهو قد خرج من الإطار الاجتماعى الواقعى بعد «الثلاثية» ليحجب أفاقاً أرحب على مستوى التجريب في الشكل الروائي والتجريب في الموضوع الروائي في الوقت ذاته.. فمزج الواقع بالرمز واتخذ من الخلفية الاجتماعية إطاراً رمزياً للوصول إلى المعاني الكلية التي لا تقتصر على واقع اجتماعي بعينه أو ظروف زمنية بعينها.. فكانه أراد بذلك أن يسبح في المطلق متخذاً الواقع كنقطة انطلاق لا ارتكاز فيصبح الواقع في رواياته الرمزية كالقاعدة التي ينفصل عنها المصارع ليسبح بعد ذلك في الفضاء الرحب ويلامس المعاني الكبرى التي تلهيها حياة الأرض عن إدراكها بسبب صراع الحياة اليومي..

لا.. وليس نجيب محفوظ مجرد شجرة وارفة اظلت بظلها الرحب ويحضرها المتوهج بستان الأدب العربي على مدى سنوات طويلة في عمر الزمان المصرى والعربى وستظل كذلك ما بقيت الكلمة أساساً لوعي الإنسان وتقدمه وصراعه

مع الحياة أو احتفاله بها.. ولا هو مجرد مواقف مع الحرية والتقدم والتفكير العلمى والتنوير وكل القيم العقلانية والفكرية التى أريست دعائم تقدم المجتمع المصرى منذ عصر محمد على حتى الآن، وهى قيم ترفض العودة بمكتسبات الثقافة المصرية إلى الوراء ليعود المجتمع إلى عصور الظلام الملوكية لا عصور الصحة الحضارية، بعد أن يتم إغراقه فى مدامات الجهل والخرافة والشكلاية والروح القبلية يتكفى الآخرى.. فالموقف الفكرى الثابت لنجيب محفوظ - مهما تنوعت آرائه السياسية أحياناً - هو مع التقدم والعقلانية والحرية وحق الخلاف فى رأى مع التمسك بمنظومة المثل العليا التى تحكم حياة الفرد وحياة المجتمع معاً.. وهى المثل التى تنتظم أعماله جميعاً فتجعلها تنجاز إلى جانب العدل ضد الظلم والخير ضد الشر والحرية ضد القهر والديمقراطية ضد التسلسل والإرهاب.

ويسبب هذا الإنجاز الإبداعى والفكرى الهائل فإن الرجل قد اتحد مع عمله.. فلم يعد المرء يستطيع أن يتكلم عن نجيب محفوظ الإنسان أو حياته الشخصية، فهو دون غيره من الأدباء - على الأقل فى محيط الأدب العربى - الذى لم تنفصل حياته المديدة منذ بداياتها الأولى عن عمله الإبداعى.. فهو ينظم يومه بالساعة والدقيقة والثانية فى خدمة عمله الإبداعى لا فى خدمة حياته اليومية كإنسان أو أب أو زوج أو صديق.. وهو يستخدم الوظيفة، فى أوقات التحاقه بها، أو حتى لقاءات الاصدقاء فى شذوات المنظمة المواعيد تنظيمياً يكاد يكون رياضياً (من علم الرياضة لا من الرياضة البدنية) لخدمة عجلة أكبر وأشمل هى عجلة الإبداع الأبدى والحضور المتوحد كرائد ومعلم تلتفت حوله أجيال المبدعين.. حتى أن الرجل لم تعد له حياة خارج إبداعه، كما أن إبداعه لا ينفصل عن هذا التنظيم الدقيق الذى أخضع له حياته، فكأنه قد شعر وهو ما زال فى بداية حياته الأدبية وحتى الآن أن الله قد خلقه لا ليجرد أن يعيش أو ينجب أو يكتب وإنما ليؤدى رسالة.. ومثله مثل العظماء من أصحاب الرسالات لا تعود له حياة شخصية خارج الأداء المتواصل الذى يتطلبه تحقيق هذه الرسالة والوصول بها إلى منمتها..

نجيب محفوظ كل هؤلاء.. ولذلك لم يعد شخصاً أو إبداعاً أو موقفاً.. وإنما أصبح رمزاً.. رمز لوعى أمة ولجوهر حضارتها.. ولذلك فقد أصبح مكانه من بلاده مكان القلب فى الجسد.. ومن هنا فإن الطعنة التى أصابته فاسالت منه الدماء إنما كانت طعنه فى قلب الوطن..

لكن الله حفظ نجيب محفوظ ليستمر ويبدع

وحفظ الوطن.. ليتقدم ويتألق..

ورغم كل الخفافيش

ورغم كل الأفاعى

ورغم كل جفاف الظلام..

حفظ الله نجيب محفوظ

وحفظ الله الوطن..

من ابن رشد إلى نجيب محفوظ

إن محاولة قتل نجيب محفوظ لها تاريخ. بدايته القرن الثاني عشر حيث كان يعيش ابن رشد ألف كتاباً عنوانه «فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال». فكرته المحورية التأويل. ويعرفه بأنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية».

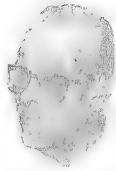
وهذا التعريف يذكره ابن رشد وهو يتحدث عن الشرع وما ينطوى عليه من باطن وظاهر، وعن ضرورة تأويل الظاهر إذا خالف برهان العقل... ويدلل على مشروعية هذه الضرورة للتأويل قائلاً: «وإذا كان الفقيه يفعل هذا في كثير من الأحكام الشرعية فكم بالحرى أن يفعل ذلك صاحب العلم بالبرهان»...

والتأويل من شأنه خرق الإجماع. وحيث إن التأويل مشروع فتكفير المؤول ممنوع. ولهذا يقول ابن رشد: «ومن يخرق الإجماع لا يقطع بتكفيره»^(١).

وهذه نتيجة ينتهي إليها ابن رشد من تعريفه للتأويل.

ومع ذلك لم يسلم ابن رشد من تكفير أرائه فأحرقت مؤلفاته.

وهذا الصنف من الحرق مرانف لقتل العقل.



وفي النصف الثاني من القرن العشرين ألف **نجيب محفوظ** رواية عنوانها «أولاد حارتنا» مارس فيها تأويل معتقدات البشر. نشرها سلسلة في «جريدة الأهرام» ولكن مُنع نشرها في كتاب.

وعندما فاز **نجيب محفوظ** بجائزة نوبل جاء في حثيثات الحكم أن «أولاد حارتنا» ظاهرة استثنائية.

وعلى الرغم من هذا الفوز ما زالت «أولاد حارتنا» مصادرة.

والمصادرة تعني أن شمة «محرماً ثقافياً» ينبغي عدم الاقتراب منه، أي ينبغي عدم تأويله. ومنع تأويله يلزم منه أن من يجرؤ على تأويله فهو كافر.

وفي القرن الثاني عشر ألف **أبو حامد الغزالي** كتاباً عنوانه «تهافت الفلاسفة» وضع في نهايته سؤالاً مصحوباً بجواب. جاء على هذا النحو:

فإن قال قائل: قد فصلتم مذاهب هؤلاء (بعض الفلاسفة)، اقتطعتم القول بتكفيرهم ووجوب القتل لمن يعتقد اعتقادهم؟

قلنا: تكفيرهم لا بد منه^(١).

ثم سكت **أبو حامد الغزالي** عن إبداء الرأي في وجوب قتلهم.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين وبعد انتهاء مسلسل «أولاد حارتنا» ل**نجيب محفوظ** كفره ثلاثة: الشيخ **محمد الغزالي** والشيخ **عبد الحميد كشك** والشيخ **عمر عبد الرحمن**، وتولى ثالثهم الجواب عن الشق الثاني من السؤال المطروح على **أبي حامد الغزالي** فقال:

قتله واجب

وقد كان إلا...

وكان ذلك في الخامسة والنصف من بعد ظهر يوم الجمعة الموافق ١٤ أكتوبر ١٩٩٤.

الهوامش :

(١) ابن رشد، فصل المقال، طبعة الجزائر ص ٣٤.

(٢) الغزالي، تهافت الفلاسفة، دار المعارف ١٩٨٧، ص ٣٠٧.

الإبداع والإرهاب

إذا ما اختزلنا مسار التاريخ الإنساني، وجدناه من نثار تفاصيله، وجدناه ساحة للصدام بين قوى الإبداع الداعية إلى تفتح إمكانيات الإنسان إلى أفاق جديدة من التوسع والامتداد، وبين قوى الاعتصام بالقديم التي تتشبث بالية جامدة للذاكرة، وتقتلص الحياة إلى أشكالها البدائية. وكثيراً ما يصيب الأذى تلك القوى المبدعة، وتسقط منها الضحايا النبيلة.

وتشتعل الخصومة بين الإبداع، والتعلق بالقديم الموهوم في فترات الانكسار والانحسار حيث يفتشى الشعور بالإحباط القومي الذي نشأ عن الوعي بالهزيمة والعجز عن إعادة البناء.

فبينما قوى الإبداع إلى إعادة تعريف الواقع، وفتح طرق بديلة لإعادة بنائه مخفظة بصفاء الرؤية ونقاء الصن الوطني، ينسحب آخرون إلى ملاذ السلبية الآمن، أو إلى العكوف على تحقيق مصالحهم المباشرة، أو إلى المخدرات.

وقد تكون استجابة آخرين لتلك الأوضاع بارتكاب الجريمة فيفتصبون ما يريدون بوسائلهم العنيفة الخاصة، بعد أن امتنعت عليهم الوسائل المشروعة.

غير أن فريقاً آخر، هو الإرهابيون، استطاع أن يجمع بين الانسحاب والجريمة معاً على السواء في نسق واحد، فالإرهاب الحالي محاولة للتجميد بالقوة والعنف لكل الأمور. والانتكاس بها إلى أصل بعيد موهوم. وعن ثم فلا بد، وهم في غمرة تحريفهم الأهداف الحقيقية لاتساعهم من الواقع، من أن يوجهوا سطوتهم وسلاخهم إلى المبدعين أو الداعين إلى الإبداع في كل شئون الحياة.



فالإبداع في كل صوره، لا يحيا في عالم سُدَّتْ درويه بإجابات قديمة سابقة، بل يحاول أن يشق طرقا جديدة في العالم بإثارة أسئلة جديدة تتيح للإنسان أن يكون أعمق، فهما للعالم وأشد سيطرة عليه. وربما يكون السؤال أفضل من الإجابة لأنه يوقظ وعي البشر ويحفزهم على اقتراح إجابات أخرى، ويعقد حواراً حولها. ولذلك لا يرضى الإبداع عما يسمى بالحقائق الثابتة لأنه يفرق بين «الواقع» الذي يراه فهم وتشكيله وتغييره، وبين «الحقيقة». فالواقع هو مجمل ما يقع أو يحدث، أما الحقيقة أو الحق أو الصدفة فهي وصف لحكمتنا ورأينا في هذا الواقع. فإذا ما كان حكمتنا ملائماً لمصالح الإنسان المتجددة كان حقيقياً أو صادقاً ولا فهو باطل غير حقيقي. ولهذا تتطور أحكامنا وأرائنا عن الواقع في حقائق ما تزال تتغير وتتبدل وتخلو مواقعها لأخرى. وعلى هذه الدلالة التي أسلفنا، أن تكون هناك حقيقة ثابتة خالدة طالما أن الإنسان منتجها، ويمكن أن ينتج غيرها. أما التصور، فإن الإنسان يتعامل معها كما يتعامل مع الواقع، وعليه أن يفهمها بطريقته، ويحيها في ممارساته على نحو دون آخر. ومن ثم تتباين «الحقائق» بشأنها، لأن النص لا يعمل بنفسه، بل من خلال بشر يدور الصراع والخلاف بينهم في تناوله وتداوله في أفعالهم الإنسانية.

ويرفض الإبداع الامتثال للقبائل السابقة، والصيغ التي استقرت عليه الأمور في الزمان والمكان، لأنه لا يعد الإنسان مجرد منتج للزور فقط، بل يحفزهم إلى أن يعيد إنتاج الحياة والعالم من حوله. فيسعى دائماً إلى إزالة كل ما يعوق الإنسان عن امتداد سلطانه وتوسعة إمكاناته.

وفي ثانياً ذلك يتخذ الإبداع فاعليات متعددة، أزعم أنها على سبيل التيسير، تصب في قناتين رئيسيتين.

الأولى هي القدرة على التقاط الوحدة في المتنوع، والتماثل في المختلف. وبهذا تفقد الحدود والتصنيفات والتصنيفات المألوفة اعتبارها القديم، فتنداح الحدود وتخترق الجسور والضفاف.

والثانية هي التي نجدها بارزة جلية فيما يسمى «بالرؤية الفنية للواقع». الفن، كما هو معلوم، أنصع صور الإبداع. بيد أنها تكلف إلى كل مجالاته بدرجة أو بأخرى.

فبها، أو فيها، يتخلل الجمود والثبات في الأشياء، وتحطم الآلة والاستقرار، وتنزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجي ليفقد زوراً متداخلاً تتخلل منه أشكال شتى. فالأمر قد انسلت منها ضرورتها وثباتها وأصبحت مرنة، ومهياة لأن تصنع منها الرؤية ما تشاء، بعد أن تمرق الحجب الكثيفة التي تسوتر خلفها بوصفها أموراً ضرورية نهائية ومستقرة. وهذه الرؤية بمثابة نوافذ على عوالم جديدة، أو هي نظرة جديدة تحطم الآلة، وتحول ما هو مطروح مبذول إلى طازج وطريف جدير بالمراجعة والتأمل من جديد، واتخاذ موقف مختلف. وهي التي تشعل الحياة في رماد الركود والتكرار، وتستعيد التوهج الذي أطفأه الاعتقاد، وتسلط الضياء على ما توارى من الاهتمام. وتبتر الدواخل المعتم للأشياء والتجارب، وتنشئ أو تعيد الوشائج بين شتات الوقائع والحوادث، فهي عملية مزيجية من التفكيك والتركيب. تفكيك للفوضى السابقة للوجود، وإعادة تركيبها في عمل جديد.

والإبداع على هذا الوجه، إعادة اكتشاف الواقع لإحكام السيطرة عليه، ويزاوج بين القطعية والاستمرار. فهو قطعية عن الوعي المبرمج في زمن سابق، كما هو، في الوقت نفسه، انفتاح على كل خبرات السابقين وأفكارهم التي يجعل منها مادة خاماً مؤلف منها اجتهاده الخاص.

وذلك يمثل الإبداع، أو الجديد في الفكر والفن، تهديداً تصاحبه الدول الشمولية مهما يكن من أمر الالفة التي تعلقها على نظمها، فعلى سبيل المثال، تصر تلك النظم على الطراز القديم للفن سواء في الاتحاد السوفيتي السابق أو النظام النازي، لأن الإبداع الجديد يتردد على الأوضاع الراسخة والقوالب المتقنة، وإن لم يجمع. يتعلم الناس التمرد على النظام الذي يلحق قيم الخضوع والإنعان، وينكر عليهم حريتهم الفردية في اتخاذ مواقف أو آراء تنصرف عن البرامج المسبقة التجهيز.

فالإبداع مجلي الحرية، ليس بمعنى التخلص من القيود فحسب، بل بمعنى الإضافة إلى الحياة بتوسعة إمكانات الإنسان فالإنسان ليس حراً إلا بقدر ما يملك من إمكانات، ومعنى الإبداع في نهاية الأمر (الإحياء) باستثارتها كل طاقات الحياة، ونقيضه القتل أو الموت، وهذه هي مهمة الإرهاب.

ويقوم الإبداع في جوهره على تحمل الخلاف أو الاختلاف في الاجتهاد وهو ما يسمى أحياناً بالتسامح. وذلك لأنه يرى أن الاجتهادات المختلفة تتضمن الانصراف عن وهم الحقيقة المطلقة الوحيدة والثابتة، لأنها تنقسم جميعاً المساهمة في التقدم في سياق التضامن الإنساني.

أما الإرهاب، فهو على الضد من ذلك تماماً، فهو أداة الاستبداد بالترويع وإفناء الخصوم.

وينبغي في هذا الصدد، أن نميز بين أمرين. الأول هو الصبغة ومن كلفهم مباشرة بمهام القتل والتنمير. والثاني هو القائمون بالتلقين وإصدار الفتاوى في الصحف، وكتب الأرصفة وشروط التسجيل، وغيرها من وسائل الإعلام، فاما الصبغة فمثلهم مثل الأسلحة التي يحملونها، يؤدون دورها ومهمتها لا أكثر أو أقل. ولكن الذي يهمنا هو أصحاب الفكر الإرهابي.

فلم يقرأ الصبغة «أولاد حارثاء لتجيب محفوظ» ولكن شيخاً جليلاً قد رفع من قبل تقريراً إلى اعتبار السلطة العليا يحرصها على مصانيرها لخروجها عن الدين. ولم يقرأ الصبغة أعمال فرج فودة، ولكن أصحابنا هم الذين أهدروا دمه وظواهرهم في هذا بعض شيوخنا وعلماؤنا من أجهزة «شئون القديس»، هؤلاء قد فتحت شهيتهم وتطلعت آمالهم، في ظل الظروف السياسية الراهنة، إلى أن يكون لهم دور في قيادة قطعان الجماهير في غياب القضية القومية المشتركة، وإغواء الوعي السياسي، وانصراف الناس إلى شئون حياتهم المادية اليومية. وقد اغرامهم على ذلك ما بات يتردد ويتكرر دوماً من إخفاق المشروعين الليبرالي والاشتراكي، رغم أن الأمر لم يكن ليبرالي أو اشتراكي أصلاً.

ويضاف إلى هذا، بطبيعة الحال، عمق الإحساس بالهزيمة والتبعية، والبحث اللائع عن مرئيا آمن يعيد الطمأنينة والشعور بالعزة والكبرياء.

وعند ذلك، مع افتقاد الفهم المستنير، وغلبة الجهل الفادح بما يجري في العالم قديماً وحديثاً، كان لابد لهؤلاء من أن يديرُوا ظهورهم للواقع المظلم، مفتشين في دفاترهم القديمة عن عصر ذهبي غابر، أو طالبين العون من السماء؛ فاستطاعوا بذلك استغلال ما يتقنونه فقط، من حفظ فهم معين للتصوص، وما يلو كونه من فتاوى انتهت صلاحيتها منذ القرون الوسطى.

ولهذا انتشرت فكرة الحاكمية لله، التي تعنى في التطبيق المباشر، معصومية الحاكم البشرى، الذي سينصب منهم، مفوضاً من لدن الله. وتفرض هذه الفكرة طموحهم في توسيع رقعة رعيّتهم ورغبتهم العنيفة في السيطرة، ولكن بالأسلوب الذي يرتد في النهاية إلى محض أمنيات وأحلام من جهة، وإلى جهل واسع بما كان يدور في الماضي أو الحاضر في العالم، والحلم القديم، والجهل العميق بسلطان آخر الأمر إلى أشد صور التعصب فظافة وفجاجة. وبرزوا هو ما يسيرون به على أنفسهم في فهم الأمر والتعامل معها على أساس تقسيم ثنائي يضعهم في صف، ويضع كل تنوعات البشر في الصف المواجه فهناك الإيمانى أو العلمانية؛ الإسلام أو الغربى؛ حزب الله أو حزب الشيطان..... إلخ. وما دام الأمر كذلك، فلا بد من أن تسيطر فتاواهم على كل مجال أو فاعلية، ومن لا يستجيب لما يجيدونه ينبذ على الفور أو يهكم عليه بالتكفير.

ويفسر صبية الإرهاب هذه الفتوى الشاملة بالإلفاء أو التكفير، يفسرونها على الفور بالقتل أو التدمير أو يفرق أصحابنا أو صبيّتهم من الفكرة وبين جسد مبدعها، فلا تحاور الفكرة بالفكرة، لأنهم لا يملكون سوى الجسد الذى خلا من الفكر والإنسان، وهو سلاحهم الوحيد لصدام غيرهم من الأجساد.

وهم يفرعون من الحوار، ويرفضونه لأنه ينطوى على اعتراف بحق الإنسان الآخر في التفكير والإبداع، بل ينبغى على أفراد منهم أن يفرغوا مما ألبم بهم من منية باطلة، ويعاد حشوه، بعد تعريفهم تماماً، بما يبث إعلام «شئون التقديس»، ليدفع المواطن مكانه جهاز مبرمج يفتح عينه النافسة عند التقاط الإشارة من أجهزة ذلك الإعلام.

عفاً رمزنا العظيم نجيب محفوظ، إن من اعتدى عليك وعليها لم يكن إنساناً حياً ممن تخاطبهم في أدبك الرائع، بل إنساناً ألياً ركب من خرق متنتلة من مزيلة التاريخ.

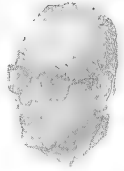
كلمات إلى نجيب محفوظ

بينما كان النساء ينثرن شباكه العنكبوتية فوق سطح النيل ويتسلق الأشجار ليلقي بنفسه فوق الطريق يصارع أضواء المصابيح كان هذا الشيخ الذي لم تزل من عزيمته ثلاثة وثمانون عاماً من المراك كان يهبط درج بيته كأول نجم يبرز في هذا النساء المريب. ونحن استقر به المقام في عربة صديقه في طمانيئة من يستعد للقاء الأحياء انتصب على يمينه ظل هائل قبيح وانحنى في غلظة وقحة ليفرس سكينه في رقبة رفيقة، ما كاد الشيخ يمد يده مصافحاً الظل الأسود المجهول حتى أحس بالطعنة الغادرة وبالدماء تتفجر من عنقه هو عنق **نجيب محفوظ** - وصرخت ملايين الكلمات في خمسين كتاباً. وتاهت خمسة آلاف سنة من حضارة مصر. كيف أتبع إسكين تمتد به يد متوحشة أن يجزئ على نبع رقبة أشبه بنافورة للخير والحكمة والحب. لقد غيرت هذه الطعنة مسيرة سنوات من المنطق وأصابته معاني ما كان الضمير الإنساني يتصور أنها تصاب. فماذا نقول عن الجاني سوى أنه ليس من «أولاد حارقنا» أية مقبرة في خارج البلاد منحتة الإلهام الأثم ليقدم على الجريمة بوحشية نثب لم يأكل ولم ير أدم منذ عشرات السنين. وماذا نقول **لنجيب محفوظ** الذي منحنا الجمال والحب والندوة إلى العدل والحرية فقالت له السكين في غلظة ولظافة مازال للشرجيش من الخفافيش يتحين الفرصة للقتل وينثر الخراب. هل نقول **لنجيب محفوظ**. يا للخجل مما فعل السفهاء الذين ليسوا منا بحال من الأحوال أم نقول حمد الله على نجاتنا ونجاتنا، نهنتك على الحياة التي تمسكت بك وسخرت منهم. ماذا نقول للعالم؟ ليست هذه مصر. بل هذا إلهام شرير ترسله إلى مصر مقابر أجنبية تقديس الخراب. هل نقول للعالم. إن **نجيب محفوظ** برهانتنا على جدارتنا بالحياة! أما هذا السفاح فزواء ظلام القرن؛ وماذا نقول للمستقبل؟ إننا ندعوه إلى التفاضل إن ساحة التاريخ مليئة بالطعنات الغادرة، ولكن الخير ظل يعمر القلوب وظلت الإنسانية تتقدم إلى الأمام وذهب الوحوش إلى خرائب النسيان.



أسئلة التكوين

يحتفظ القراء في مخيلتهم عادة بأشياء من العوالم البعثرة في الظاهر لفلذات بارقة من صور وملامح وأوضاع، لشخص ومواقف وكلمات، تنتمي إلى عدد من الكتاب الذين تداولوا بناء هذه الخيلة في مراحلها المختلفة. وإن كان ما يطفو منها - بطريقة حركية - على سطح الوعي ويمثل ما يبقى من مجمل التجارب الجمالية المخترنة يظل محدودا للغاية، ولا تخفى نسبته إلى عدد صغير جدا من هؤلاء الكتاب، يكثرن بأسمائهم وعناوين أعمالهم. وقد تقوم حول هذه «النواة التصويرية» ورياء منها في معظم الأحيان عملية «مخامرة» متقطعة، تتشكل على هيئة أسئلة متوالية، تحيط هذه الفلذات التصويرية بهالة عريقة تجعلها أكثر صلابة وتحديدا وأشد برقا بمرور الأيام.



ونجيب محفوظ، بالنسبة لقارئ الأدب العربي على الأقل، واحد من هؤلاء الكتاب القلائل الذين أسهموا في نسج خيوط لامعة في شبكة الخيلة، لا تلبث أن تشد معها خيوطا أخرى غير معروفة المصدر في ذاكرتنا الجماعية، بشكل يتجاوز منجزات أبناء جيله من الروائيين الذين كانوا أكثر منه حضورا وانتشارا لعوامل ليست أدبية خالصة، لكنهم لم يلبثوا أن انطلقوا بسرعة، وبقي حضور نجيب محفوظ - الفنى أساسا - علامة مميزة لهذا العصر الذى نعيشه، حتى جاءت جائزة «نوبل» لتجعله اعترافا عالميا بأرقى القيم الإبداعية في الكتابة العربية المعاصرة.

وعندما أحاول التامل في أسباب هذا التفرد المحفوظى أجد هناك تساؤلا ملحا لا سبيل إلى إقصائه، بل كثيرا ما كان يراودنى كلما أشرفت على استرجاع مظهر أواخر من مظاهر الخلق في

إبداع نجيب محفوظ عبر بعض البحوث النقدية: من أين تتأتى له الخبرة بهذه العوالم كلها وهو الإنسان المحدود في محيطه وحركته، في جسده وطاقته؟

وبعبارة أخرى: كيف تعمل مخيلته حتى تتوالد منها الحياة هكذا دافقة ساخنة، غنية متكاثرة، شعرية صاخبة؟ إذ مهما يقال عن امتزاجه الوجداني، وقدرته على الاستماع إليهم وتشرب أحاديثهم، وشغفه المتصل بالقراءة في مصادر أدبية وثقافية ذات طابع إنساني شامل، خاصة في مراحلها الأولى، فإن محصلة كل ذلك لا يمكن أن تشرح لنا معشار ما تنتجه هذه المخيلة الفارقة، التي تعمل وكأن صاحبها قد قمص مئات الحيوانات المتنوعة لرجال ونساء في أعمار مختلفة، واختزن آلاف اللحظات الجميمة، وأكثر من ذلك، عرف كيف يصنع لها الإطار التركيبي الذي تبرز فيه، ويصب لها الوعاء الإنساني والاجتماعي اللائم للنضوج طابعها المنقود.

يمكننا أن نقول إن أدب نجيب محفوظ في جملة «مضاد للسيرة الذاتية»، إذ لا يمكن إرجاع مصادره المتكاثرة، إلى قصة الذات التي تروى بأصوات عديدة، كما نجد عند كثير من الكتاب بل يحقق درجة عالية من الموضوعية عندما ينفذ إلى جوهر الترتيب الوجودي والكوني للكانن في تناقض وتكامل المخلوقات، بحيث لا يصبح في مقدورنا أن نحصى سكانه ونزيد إلى ما نعرفه من وجوه الحياة الماثلة، إنه يجمع بين الواقع والأسطورة، بين الحقيقة والأمثلة والرمز ليصنع عوالم بالغة التعدد والخصوبة.

ولا كنا لا نملك حتى الآن الأدوات التي تسمح لنا باستقصاء جوانب هذا السؤال التكويني عند منطقة الإبداع؛ إذ ما تزال تنقصنا أساساً مذكراته الحقيقية. لو كان قد كتبها بالفعل - وعشرات الدراسات التي تتذرع بمناهج علم نفس الإبداع واثريولوجيا الكتابة، وشهادات المئات من خاصته ومجالسيه عن لحظات البرق والتحليل والاعتراف بكيفية التخيل والتكوين، لما كنا في هذا الموقف المتسائل دون أمل في الوصول إلى إجابات عريضة فلا مفر أمامنا الآن من اللغز إلى الشاطئ الآخر؛ عند تخوم تجربتنا في القراءة لاستجلاء الوجه الآخر عند النتائج والآثار، مما يدخل في تكوين مخيلتنا في التلقي وطريقة عملها عند الاستجابة.

وأول ما نلاحظه في هذا الصدد أن النماذج التي تبقى في وعينا مما نتج محفوظ في تخليقه تتمتع بديمومة فائقة؛ إذ تظل تضج بحياة أقوى وأبقى من الشخصيات الذين نعرفهم في محيطنا الاجتماعي اليومي. ولازالت أذكر ما أفنسى به إلى صديق مثقف مغربي من أنه ظل يتحمن الفرص للحضور إلى القاهرة والتجول في جاراتها القديمة، والتطلع عبر نوافذها ومشربياتها على عظمى بنظرة من «عائشة أحمد عبد الجواد» وهي تطل من وراء الخصاص، كما بحث في أزقة حي الحسين عن «ريمة» صانع العاهات، وتامل طويلاً بعض العوامات التي ترسو على النيل وأصاخ السمع كي يلتقط شيئاً من «الثريقة»، ومعنى هذا أن القاهرة لدى القارئ العربي قد قمصت عوالم نجيب محفوظ ودخلت كلماته في أحجارها وصورها وأصبحت جزءاً مكوناً لروايتها وطعومها وألوانها وأصواتها. بحيث صبت مخيلة الروائي العظيم قالب الرؤية أو للنظر الذي يضمه المشاهد للمكان وحددت طريقة استجابته لجمالياته. أما السؤال الذي لا يفنا يخامرني في هذا الصدد فهو الوجه المعكوس لسؤال التكوين الأول عند الكاتب: لماذا تتمتع تلك الشخصيات لدى التلقي بوجود اغنى وأحفل

بالدلالة، وأشد استعصاء على التقايم والحو، من كثير ممن نعاشرهم في واقعنا المعاش؟ هل يعود ذلك إلى مشاركتنا في تزايدهم وإنتاجهم عند القراءة، والتخيل وإدراك المعنى؟ أم لأننا نعرف من نخالطهم عن طريق التصوير الفني ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياها مما لا نكاد نعرفه عن اقتراب الناس منا في الحياة اليومية؟ هل يمكن هنا سر الحرف المكتوب وباطنية الأسلوب التي تطلع إليها بعض التصوفية عند تفنيهم الشعرى والوجودى بكلمات التكوين؟ فإذا انتقلنا إلى للملاحظة الثانية وجدناها متصل بما نستشعره من لذة خاصة - ليست أئمة لأنها نابعة من الخبرة الجمالية - عند مشاركة العوالم التي نجعلها واللحظات التي لا نعرفها في بعض المواقف الحرجة ذات الطابع النموذجي في دلالتها على الطابع الإنسانية: عندما نحضر مثلاً ساعة التفكير في الجريمة أو الإغراق في الشهوة أو التطلع على خرق الحجب، عندما نرى ما تعودنا على تسميته «شراء» وهو يراد طبيعياً وثقافياً في سلوك الإنسان ويمرح في مجتمعاته، وعندما ننغرس على وجه الخصوص في تلافيف الكلمات المادة التي تصنع بشعريتها هذه العوالم، كيف نستجيب بعشق لما تختلف عنه وجدانياً وأخلاقياً؛ كيف يحول لنا أن نتقبل فنياً ما تتناقض معه إنسانياً كي تناهى مع الصورة المقابلة أو المضادة لنا؟ لأننا نتعرف من خلالها على دائرة الوجود الأكمل فنسعد بهذه المعرفة؟ أم لأنها تشرح لنا في حقيقة الأمر أسرار ما يقع في أعماقنا من أشواق ترتبط بالتمازج الكبرى في التجربة الإنسانية من صور الخطيئة بشكل يعيننا على استكناه حقائقها واستيعاب علاقتها الخفية، مما تجتهد الأنثروبولوجيا المعاصرة في استكشافه وتحليل الطبقات الغائبة في طوايانا البشرية ويونج الأديب العظيم في تجليته بنصاعة فائقة بضربة قلم واحدة؟ وهل تقاس عظمة الكتاب بمدى وقوعهم للتأخذ على تلك المناطق البركانية وتعميدهم لروح الإنسان وهو يتوجه بنارها؟

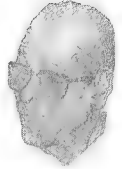
وإذا كانت أسئلة التكوين الثاني لدى المتلقي تترى بهذا الإيقاع دون إجابة حاسمة فحسبنا أن نخاطر ملاحظة ثالثة تتعلق بإعادة من أهم المشكلات الأسلوبية التي نجح محفوظ في حلها بتلقائية شديدة وهي مشكلة المستويات اللغوية للشخصيات المختلفة، وقد درجت في محاضراتي النقدية عن الرواية في الجامعات المصرية والعربية على مبادرة طلابي بسؤال محدد هو:-

- هل تشعرون أن استخدام نجيب محفوظ للعامية طبيعي أم مفتعل؟ فيردون قائلين إنه طبيعي ولا إشكال فيه. فإذا نهتهم أنهم بذلك قد سلموا باستخدامه للعامية وبطاعتهم بمراجعة ما يقرأون اكتشفوا عملياً أن اللغة التي يستخدمها محفوظ في رواياته سرداً وحواراً تنقص أصواته وتبلس شخصيه بطريقة تبدو كأنها أكثر ما تكون طبيعية وقد خرجت لتوها من رحم الواقع دون تشويه، اكتشفوا أن الفنان العظيم لا يثلكا عند السؤال عن اختياراته اللغوية، فالمشكلة تحل لديه على مستوى أعمق: عندما تصبح اللغة مظهرأ تتجلى فيه شعورية الصياغة وأداة لصناعتها في الآن ذاته، عندما نتحشد عبرها قوتراة الإنسان وتبلور فيها توجهاته وتتبلج بها خواص شخصيته. وسوف نتاج لجهد علمي موصول في تحليل الخواص الأسلوبية للغة نجيب محفوظ وطرأته في الأداء الشعرى للحياة حتى ندرك دوره الحقيقي في تشريع فن الرواية وتاصيل في صلب اللغة العربية، وحينئذ نكون قد وصلنا إلى بؤرة السؤال التكويني الأول المتعلق بعبقرية التخيل عنده.

« الحرافيش » ...

أنجح أعمال نجيب محفوظ فى الإنجليزية

حظيت الترجمة الإنجليزية لرواية نجيب محفوظ (الحرافيش) باهتمام واسع بين النقاد والقراء البريطانيين لم تحظ به أى رواية أخرى من روايات نجيب محفوظ التى ترجمت إلى الإنجليزية. فبالرغم من أن الترجمة الإنجليزية للثلاثية باعت أكثر من ربع مليون نسخة، ورسخت مكانة نجيب محفوظ الروائية على الخريطة الأدبية الإنسانية لقراء اللغة الإنجليزية، إلا أن النجاح الذى حققته (الحرافيش) حتى الآن، بالرغم من انصرام شهر قليلة على ظهورها، يفوق ذلك الذى حققته الثلاثية. ليس فقط لأن (الحرافيش) ظهرت بعد أن رسخ ظهور الثلاثية فى ترجمتها الإنجليزية مكانة نجيب محفوظ الأدبية، وكسب له جمهوراً واسعاً من قراء الإنجليزية، ولكن أيضاً لأن لرواية (الحرافيش) سحرها السردى الخاص الذى يبدأ من عنوانها الغريب نفسه، وقد احتفظت به الترجمة الإنجليزية كما هو دون ترجمة، ويستعرب بنيتها السردية المتميزة التى تمزج البنية الروائية بالبنية اللحمية بروافة وشاعرية ذلك لأن (الحرافيش) تؤكد أن تكون نوعاً من إعادة الاعتبار لأنماط السرد العربى الأصلية أو البدائية achetypal التى شكلت مهد السرد القصصى نفسه، واستأثرت بأساطيرها الساحرة وافتراساتها الأساسية حول فترة القص على إعادة خلق العالم وتشكيله، على عقول القراء وخيالهم. كما تقدم لقارئ اللغة الإنجليزية المعادل العربى لمجمحات خيال رواية أمريكا اللاتينية بواقعيتها السحرية التى استأثرت بلب القارئ الأوروبى فى السبعينيات واستحوذت على اهتمامه منذ السبعينيات.



والواقع أن (الغرافيش) هي في تصوّري أهم أعمال عقد السبعينيات في إبداع كتبنا الكبير، إن لم تكن واحدة من أهم رواياته قاطبة؛ ليس فقط لأنها تتطوّر على إضافة فنية بارزة تتجلى في محاولتها للمزج بين عناصر البناء اللحيمي والأبناء الروائي، وعلى استلهاهما لاستراتيجيات القصّ الشعبي والسرد الأصلي أو البدئي، ولكن أيضاً لأنها تتناول واحدة من أهم القضايا الإنسانية عامة والعربية خاصة وهي قضية السلطة والعدل الاجتماعي، حيث تقدم هذه الرواية الجميلة الممتعة واحدة من أوسع الدراسات الروائية استقصاءاً لآليات الجدل المستمر والعقد بين قضية السلطة وقضية العدل الاجتماعي وآليات العلاقة بين الحاكم والمحكوم، بالضرورة التي تكشف معها عن استحالة الفصل بين القضيتين، أو على الأقل صعوبته، وهي إلى جانب هذا واحدة من أكثر الدراسات الروائية توغلاً في الكشف عن آليات الشر الثاوية في الإنسان، وعن طبيعة العلاقة المعقدة بين الخير والشر بالمعنى البدئي أو الأصلي لهذه العلاقة ذات التجليات المتعددة بل اللانهائية، وعن الترابط المستمر وبين عمليات الغواية المختلفة من جنس وسلطة ومال، وبين الحنين إلى فردوس مفقود تتحقق فيه الحرية للوطن والسعادة للشعب. لكن فردوس الرواية ليس فردوساً سماوياً أو حملياً بقدر ما هو فردوس أرضي ينهض على العدل والعمل والكفاية والحرية، وعلى أهمية دور الوعي وروح الشعب وعلى ضرورة المبادرة الشعبية للسيطرة على مقدراتها وحراسة حقوقها. لكن أهم ما في هذه الرواية هو أنها تلجأ إلى تناول هذه القضايا باللغة الأهمية والتجريد والتعقيد من خلال أسلوب بالغ البساطة والتجسيد، ومن خلال مجموعة من الحكايات العذبة البسيطة التي توحي أن تكون نوعاً من إعادة إنتاج للحكاية الشعبية في عراققتها وسحرها.

يعد نجيب محفوظ في هذه الرواية إلى العالم الذي خبره وسيطر عليه فنياً وهو عالم الحارة الذي يتحول عنده إلى تطهير لصبر للعالم ليتناول من خلاله هذه القضية التي توحي أن تكون مفتاح قضايا الإنسان وقضايا المجتمع على السواء، لكنه يعود إليه بطريقة مغايرة لأسلوب الأمثلة الرمزية *allegory* التي كتب بها رواية (أولاد حارتنا) وحتى لأسلوب الفوسيتالجتيا الروائية التي كتب بها (حكايات حارتنا)، لأنه يبلور في معالجته الروائية تلك أسلوبي روايتيارد بالقص إلى مهدد الأول حيث كانت البساطة المطلقة هي صنع الشعر والقدرة على صياغة الأسطورة؛ وحيث يتولد القص من القص في سلسلة مستمرة تؤكد ديمومته واستمراريته؛ وتمتدّج البنية السردية الحديثة بأشكال القص الشعبي وصيغ السرد البدائية القديمة؛ ويرتد السرد على نفسه في نبتة أثرية تتأكد عبرها استمراريته. فالرواية تتكون من عشر حكايات يؤكد رقمها الدائري طبيعتها الاستعارية والتخليصية التي تنوب فيها العشرة عن الأعداد كلها، لأنها تتطوّر على الصفر والواحد وهما أساس الأرقام الثنائية، كما أن العشرة هي جماع الأعداد كلها من الصفر وحتى تسعة. ولا تكفي الرواية في مجال تكريس بنيتها الدائرية بهذا العدد وحده، ولكنها تكررها من خلال الزمن لأن للرواية تبدأ عند الفجر وتنتهي في السحر في نوع من التأكيد على استمرار دورة الزمن الأبدية.

وقبل الحديث عن بناء الرواية لابد من كلمة سريعة عن سياقها، لأن هذه الرواية صدرت بالعربية عام ١٩٧٧ وهو عام أكبر اضطرابات مصرية حديثة حيث انبعلت في بدايته انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير الشهيرة التي جردت الحكم من شرعيته،

وخرجت فيها المظاهرات من شواطئ البحر الأبيض المتوسط شمالاً حتى شواطئ بحيرة ناصر جنوباً تهتف بسقوط النظام الذي جرى على البلد الخراب بسياسته الانتقاحية العقيمة. فذهب في نهاية العام إلى أرض العدا. وتبدأ الرواية في الفجر لحظة ميلاد الضوء المبشر بيوم جديد، ولحظة ميلاد الإنسان نفسه الذي ألقي به في العالم وترك وحده ليبدأ البحث عن نفسه وعن القيم التي ترود سعيه للتحقق. وترد هذه البداية الدالة الرواية إلى عوالم السرد الأصلية التي توشك فيها أن تكون نوعاً من المعادل الروائي للحياة نفسها. ولهذا فإن حكاياتها العشر هي مجرد حلقة أولى من حلقات حياة مستمرة ومتكررة، بل إنها تنطوي في جوهرها على البنية التكرارية التي تؤكد استمرارية القص الأبدية واللانهائية. كما تستخدم الرواية كذلك استراتيجيات قص (الف ليلة وليلة) الذي تتوالد فيه القصص وتتناسل وإحدتها من قلب الأخرى. لأن البنية الروائية تحرص على وضع بذرة القصة اللاحقة في طوايا القصة السابقة. وبالإضافة إلى هذا جميعاً فإن الحكاية الأولى من ملحمة (الحرافيش) والعنونة بـ «عاشور الفناجي» تنطوي هي الأخرى على حوارها الخلاق مع بنية قصة بدء الخليفة وملتقى التسمية والنجاة من الطوفان وغير ذلك من مفردات القص البيئي الأصلي الأسطوري. وكان الرواية تسعى إلى تأسيس أسطورتها الخاصة التي يولد فيها البطل من رحم المجهول، ثم تتكشف له في نوع من النبوة رؤيا الخاصة التي تدفعه إلى النجاة بأسرته من الوياء الذي أصاب حارته. وتنجيه الهجرة إلى البرية من الوياء وحده بعد أن أهلك كل أبناء حارته يرمتها وقد صمت أذانها عن دعوته للهجرة إلى الخلاء أو البدء من جديد. والبدية الجديدة ميلاد جديد. فعندما يعود عاشور الفناجي الوحيد من الوياء إلى الحارة يؤسس فيها عالماً مثالياً ينهض على العمل والعدل. وهو عالم يرسى عبره أبجدية للمثال الإنساني أو الفردوس الأرضي الذي يحلم به الجميع.

وتظل قصة عاشور الفناجي، وهو الجذر الأصلي لكل أبناء الحارة، التي تنطوي على مفردات نبوة شعبية من نوع فريد طمناً ضامناً يراود أبناء حارته أو بالأحرى أبناء حارته أو بالأحرى أبناء وطنه جيلاً بعد جيل. وتحليلها الرواية إلى أسطورة فاعلة في النفس كله، لأن عاشور يفتني بشكل غامض ولا يفقد العامة أبداً الأمل في عونه من جديد، وكانت المهدي المنتظر الذي سيخلص الحارة من كل أوزارها وشروها ويلايها. ثم تتعاقب الحكايات التوسع وتغير مفرداتها وتتفرع أحداثها وتتباين شخصياتها ولكنها تظل كلها حكايات بحث أبدي مستمر عن العدل والحرية فالرواية التي تبدو على السطح وكأنها سلسلة ساحرة من القصص والأساطير الشعبية، مشغولة بقضية أساسية هي قضية العالم العربي، بل والعالم الثالث كله، وهي كيف يمكن لمجتمع فقير أن يؤسس مملكته الأرضية، وأن يقيم دعائمه على فكرتي العدل والكفاية. ومن هنا فإن اليات السرد الروائي كلها تقود مهما تعدت السبل وتشعبت المسالك إلى قضية السلطة وشرعيتها. وكيف يمكن للفتوة أن يحظى باحترام أهل الحارة ومهاجرتهم ومحبيهم معا.

وتتابع الأحداث وتلاحق الأجيال، وتتعدد أشكال الاستيلاء على الفتوة دون أن تستطيع الحارة أن تعود إلى فردوسها الأرضي المفقود. لأن استحالة الجمع بين المهابة والحب، وكمون بذرة الفساد في النفس البشرية، وقدره السلطة على العصف بالحق، تقود قنوت الحارة دائماً إلى القهر والفساد. خاصة وأن أبناء الحارة يبدون وكأنهم مصابون بنوع

من مرض فقدان الذاكرة التاريخية للزمن. يتخيلون في الأخطاء ولا يتعلمون دروس التاريخ وقد مدمم القهر المستمر وقت الظلم في أرواحهم. وتتسم تقنيات السرد في حكايات الحرافيش للتلاحق بقدرتها الحاذقة على أسر الزمن والسيطرة عليه. ويمهارتها الفائقة في نسج آليات العلاقة المعقدة بين السلطة الرسمية المحتملة في جهاز الدولة والشرطة، والسلطة الشعبية المتمثلة في نظام حكم الحارة عبر فتواتها وجرافيشها. وبين سلطة الفرد القائمة على القوة المحلقة والتي لا تتحقق إلا بالقهر والفساد، وسلطة الجماعة التي لا تنهض يونيواها للرجوة إلا على أساس من العمل والعدل والأمان. كما تتسم أيضا بمقدرتها على نفي السلطة الرسمية إلى خارج العالم وتهميشها، والتعامل مع السلطة الشعبية التي تنهض على أخلاقيات الحارة الأصلية، وعلى القوة الجسمانية التي تسمى في مستوى من مستويات القص في الرواية إلى السيطرة الأبدية والخلود. كما تتسم بسيراتها السردية التي تكتسب فيها الفنتازيا صلابة الواقع ويمتزج فيها الحقيقي بالخيالي والسحري.

لكن تراكم الحكايات الذي تتخلق عبره بنية سردية شبيقة اقرب ما تكون إلى الواقعية التي تعتمد على التكرار والمغايرة ينطوي في الوقت نفسه على نوع من التطور والتقدم إلى الامام. وعلى رسالة مضمرة تقول إنه لابد من أن تنهض السلطة على العدل إذا ما كان لها أن تحظى بأى قدر من الأمن والاستمرار. وبأن السلطة الحقيقية هي تلك التي تنهض على آليات نابعة من المجموع وموجهة باجتهاداتها إليه، وأن بذرة الشر الكامنة في النفس الإنسانية، لا تقل أصالة وجذرا فيها عن بذرة العدل والخير. وأن هذا التعادل المستمر بين القوتين يتطلب من الإنسان تحكيم العقل والسيطرة على النفس وكبح جماح الشهوات. وتقدم الرواية هذا كله من خلال قص أسر سحري كان هو السر في نجاح هذه الرواية الكبير بين قراء الانجليز الذين رأوا فيها مرآة للنفس الإنسانية في كل المجتمعات وعبر كل العصور.



الفكر الإسلامى فى أدب نجيب محفوظ

عندما أعزّ نجيب محفوظ نبأ فوزه بجائزة نوبل العالمية وجاوز حالة الدهشة التى أريكته شيئاً قال: إننى محفوظ، والجائزة الوحيدة التى لم أفكر فيها هى جائزة نوبل!

وقد استغرق بعد ذلك استقراكين لاقتين أوألهما سؤاله: هل حررت الجائزة فلسطين؟ وثانيهما قوله: عندما أقول إننى محفوظ فليس معنى ذلك أننى عديم القيمة، ولكن ربما كان من حسن حظي أن الساحة الأدبية خلت من بروست وتوماس مان وغيرهما ممن يعبرون عن قيم الحضارة الغربية.

ومغزى كلام الرجل - وقد كان تلقائياً أو لم يفكر فيه بالقدر الذى يردّ به على اتهامات من تخلت عنهم الجائزة وهم ينتظرونها من سنوات - أنه اجتهد فيما ندب إليه نفسه، ولم يسع إلى أجنبى واحد يوضح له هويته عالمياً. وكان قد وقر فى نفسه أن وطنه أظفره بأرفع جوائز، بل جبررت إليه أنيائها جوائز للجمع والوزارة ثم النولة مرتين: فى تقديرية الملك فؤاد الأول قبل إلغائها، وفى التقديرية القائمة التى نالها عمالقة مصر لطف حسين والعقاد ومحمد فريد أبو حديد.

كان يرى أن نوبل خارج دائرته، إلا أن ما أصدره من روايات أشرفت على الضمسين ومن عشر مجموعات قصصية هي وحدها التى أدخلت دائرته فى دائرة نوبل على قاعدة التواصل الحضارى ووحدة الإنسان وذلك فيما عرضت له أعماله القصصية - رواية كانت أو قصة قصيرة - من قيم ترشحها للفوز بتلك الجائزة، وأهمها صدق التعبير عن قضايا العصر.



ومن الخطأ الزعم أنها - ممثلة في تأكيد العدالة الاجتماعية والحرية والطم - وقف على أدباء أوروبا وأمريكا، ولقد نشرت مجلة المصور المصرية في عددها الخاص عن نجيب محفوظ سنة ١٩٨٨ قوله: «قيم الحرية والعدالة الاجتماعية والطم لدينا لا تتناقض مع الحضارة الغربية، وفي الوقت نفسه لا تجعلني اتملص من تراثي.. الحرية إسلامية، والعدالة الاجتماعية كذلك، والتضامن إسلامي، والطم عبادة في الإسلام، فليقرأ ذلك هؤلاء الذين اشتبكوا في محاولة أتمه لاغتياله أجل، وفي سورة المجادلة «يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات» وقد تعلم هو منذ ألحق بكتاب الشيخ بصيرى بالجمالية - حيث ولد آخر عام ١٩١١ - وإلى أن تخرج في الجامعة وشرع في الإعداد لدراسة الماجستير برسالة عنوانها «مفهوم الجمال في الفلسفة الإسلامية» بإشراف الشيخ مصطفى عبدالرازق.

بل راجع بذلك يعب من معين الثقافة ما شامت له قدراته وتطلعاته، حتى قيل إنه استوعب مما قرأ دائرة المعارف البريطانية، فيما كانت أحياء القاهرة الشعبية تمسك عليه كتاب الله وتاريخها وعبادها ومتصوفها أصحاب حلقات الذكر والتكايا التركية التي ظلت أناشيدنا تغدق حواسه وهو يكتب «ملحمة الجرافيش» بعد أن جاوز الخامسة والستين.

وأن أزعج أن تأثير هذا البعد الحلبي هو الأقوى في تشكيله فنيا، وما عدا ذلك كان الأضعف وإن يعتبر صقلا لفكره وأدبه جميعا. وإذا كانت شخصية كمال عبد الجواد في ثلاثيته المشهورة أكثر انساقا مع شخصيته - كما اتفق على ذلك أغلب نقاده - فلن نضل فيها ولو قليلا جادة الإسلام، حتى وهو يتعرض دينيا لبليلة المفارقة بين ما هو مستورد من الغرب للتطور وصار جزءا من البنية الاجتماعية المصرية، وما هو أصيل فيها ويعقب بدف العقيدة وروح الإسلام. وقد اجتاز كمال أزمة المفارقة، مثلما اجتازها نجيب محفوظ في رومان شبابه بعد قراءته لداروين، واستطاع من ثم أن يواجه آراء اليساريين من خلال كتبهم، ولا يأتي سططا بإعجابه الكبير بالوجودية التي كان من آثارها تنيين الشكل التقيض في السرد القصصي بوجه عام.

ويذكر بعض النقاد أنه جعل كتاب جون درينكوتر في تصديق الأدب The Outline of Literature نافذته الأولى للإطالة على الغرب، وكتاب كولن ويلسون اللاتمتى The Outsider نافذته الأخيرة. وهكذا جمع بين الأصوالية الأوروبية والحداثية، إلا أنه ظل مع ذلك الكاتب العربي الذي غطت أصالته - في إطار عزته القرمية - على شبهاه التردى في احضان الغرب، ولم يجد ضفافه في أن يعترف بأنه كان يكتب من منطلق بعض الواقعيات الأوروبية وهو يعلم أنها تلفظ أنفاسها الأخيرة روميا لانسرف على الكاتب ولا على أنفسنا حين نجعل ما نال به الجائزة العالمية شاهدا على صحة ذلك، نقصد الثلاثية - بين القصرين وقصر الشرق والسكرية - التي صدر جزؤها الأخير سنة ١٩٥٧، وروايته الواقعية الرمزية «أولاد حارثنا» التي شرع ينشرها منجزة في صحيفة الأهرام في سبتمبر من عام ١٩٥٩ وعلى مدى أربعة أشهر، فضلا عن مجموعاته القصصية التي كانت ميدانا يحسن التحرك فيه على قاعدة الاحتماء بالترائين الديني والتاريخي لتصوير واقع العصر. ويمكن أن نضيف من عندنا - أو من وجهة نظرنا - رائته «ملحمة الجرافيش» وقد دعا هو امتدادا أو تطويرا لروايته «أولاد حارثنا».

وإذا نحن فصلنا المجموعات القصصية كنوع أدبي له قيمة وأحكامه الخاصة عن الروايات الثلاث من حيث انتمائها إلى نوع أدبي آخر له - بدوره - قيمه وأحكامه، فإننا لا نحرّم أى نوع من النوعين حق التمييز لديه. لكننا برغم ذلك نخصص النوع الثانى بما نسميه فنياً رواية الأجيال، وهى شكل ملحمى برع نجيب محفوظ فى التمرس عليه والبريز فيه. وتتحوّل قيمته فى كتابة الرواية تاريخاً فنياً لأسرة أو لمجتمع أو بلد، بحيث تتداخل فيها أجيال الشخصيات. والتاريخ فى كل الأحوال لا يعنى المصدق الواقعى، وإنما تتجه حركته السردية نحو المصدق الفنى فى دلالاته على العصر والمرحلة والبيئة، أى على الإنسان فى أى زمان وكل مكان.

لكن ما الفن الروائى كله قبل ذلك، وأين موقع نجيب محفوظ على خارطته؟

نحن لا نسال لكى نؤرخ للرواية، بل إن هذا الفن لا يعيننا هنا إلا منذ ظهر نجيب محفوظ فى السنة الأخيرة من الثلاثينيات بروايته التاريخية «عبث الأقدار». وربما حول عام ١٩٤٥ بالذات، أى حين أصدر روايته «القاهرة الجديدة» وكانت نشرت قبل ذلك بعنوان «فضيحة فى القاهرة».

المنزع فيها واقعية رومانسية، وتحاول الطبيعية أن تتسلل على صفحاتها لتصنع مزجاً مقبولا من السرد. وهى كثير من الأحيان يسمو نجيب محفوظ بأدائه الرصين على نحو جعل منه الروائى أكثر تجاوباً مع الواقع المصرى، بالرغم من إخفاقه فى أن يصرفنا عن تصور تتبعية بلاك وفلووير الفرنسيين، إن لم نذكر مع هذين تشيكوف الروسى ولا أتول دوستويفسكى فهذا غنى عن القول.

يدت «فضيحة فى القاهرة» بما فيها من تحليلات اجتماعية ونفسية تمهيداً لمنطقياً لظهور روايته «مخان الخليلي». بمعنى أنه بدأ المرحلة الاجتماعية بالبحث عن أزمة الفرد البورجوازي فى مجتمعه الباحث عن خصائص بئانه، أى بعملية تصوير الشخصيات فى حالة تفاعل بالواقع المعيش بكل عقده وأمراضه وطموحاته؛ داخل الجامعة وفى قضايا الاقتصاد والصراع السياسى بين الانتماء إلى اليمين ممثلاً له مأمون رضوان، وإلى اليسار ممثلاً له على طه، وإلى الوسط المحايد ممثلاً له أحمد بدير، حين أن ينسب المثالية التى تتنافس بمسامرة الشباب علاقة طالب الجامعة بالله تعالى وبالطبيعة. وأما المرأة فقد يتهيا لها أمثال محبوب عبد الدايم الإنسان الفقير الوصولى ليناظق - فى غياب العدالة الاجتماعية - أمثال البيروقراطى سالم الإخشيدى ليوصله إلى قاسم بك فهمى صاحب الرغبات الدنيئة، فيعيه فى وظيفة على شرط أن يتزوج بإحسان شحاته إحدى محظياته.

وسيعيد نجيب محفوظ النظر قليلاً فى «مخان الخليلي». وذلك بتوجيه اهتمامه الأكبر إلى الفئات الشعبية التى يكون احتكاكها بالبورجوازية، بل كذلك بالارستقراطية بمقدار حاجتها إليهما وبما يقتضيه الصراع وتقوم به المفارقة

على أن تفصيلات الوقائع فى «فضيحة فى القاهرة» لا نراها تعيننا بالكثير مما قدمنا، وإنما لفتنا فيها مأمون رضوان بأرائه وسلوكياته فى تلك المعمة المخجلة. وفيما كان مأمون أمناً تاماً من شر ما يقع سقط محبوب عبد الدايم،

ومن قبله سقط سالم الأضيدي وقاسم فهمي، كما سقطت إحسان شحاتة رفيقة الدرب التي كشفت بسلوكها عن أنه لا أمل في المناخ الأسري الذي تحجب فيه قيم الدين ويفتقد الرادع الأخلاقي. كان سقوط إحسان من داخل أسرته أولا، ثم لم تجد من على طه الشبيعي ما يحفظها له زوجة المستقبل، وكان ينطق عن سعة. وهو كليل الفقراء - ويتأقق وياكل لئيد الطعام فيما كان قاسم فهمي يأكلها جسداً أرهقه الهوان وزوجها محبوب يقول بوقاخه: قرنان في الرأس لا يضيران!

على هذا النحور تحبب الرواية، وليس من غيوم تكسف البهاء الذي يشيعه نموذج مأمون رضوان - ولنتأمل دلالة التسمية - فهو وحده صاحب الإيمان الذي يجعل لكل مشكلة حلا، والذي يقبل باشتراكية معقولة متمثلة في الزكاة من حيث هي قوة تحقق العدالة الاجتماعية. فضلا عن أنه يقتصر للسفر إلى باريس بغية الحصول على الدكتوراه، ومن أجل بقاء أسرة يضمن لها بطله ويوزعه الديني الاستقامة والاستقرار.

ولقد انتهت الكتورة فاطمة الزهراء محمد سعيد في بحثها الثلاث «الرمزية في أدب نجيب محفوظ» إلى أن قسمت هذه الشخصية - أي شخصية مأمون - كروها المألف من خلال نموذج عبد المنعم شوكيت في «السكينة» وكان من أصحاب العقائد الثابتة «وثبات العقيدة يضيئ نوعاً من الاستقرار على حياة الشخصية»

إن هؤلاء وجدوا في المجتمع المصري قبل وجود جماعة الإخوان المسلمين، بل باشرُوا نشاطهم في جماعة سابقة أشار إليها مأمون بقوله في الرواية «ألا يمكن أن نبداً كفاحنا الحقيقي في جمعية الشبان المسلمين فنظهر الإسلام من غبار الوثنيات ونرد إليه روحه الغنية وننشر دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربي ثم بلاد المسلمين» ص ٩

ثم تظهر هذه الشخصية متحولة بمفارقة مثقفة في «الشحاذ» نعتي عمر الحمزاوي. كان هذا يعمل بالمحاماة، وقد تزوج لتستقر حياته بمنهج توفيق بين كونه جانياً من شخصية روف علوان ماركسيا صابئاً في رواية «الرص والكلاب» وجانياً من شخصية أحمد بدير محايداً لايس من أن يسيره الواقع في رواية «فضيحة في القاهرة».

بل أدى عمر فريضة الحج ليتم له الكمال وعله يهتدى إلى إجابة شافية عن سؤال طالما القاه على نفسه وعلى أصحابه وهو: ماذا تعني الحياة؟

حتى إذا أطلق سراح حبيبة اليساري عثمان خليل من السجن السياسي - بعد عشرين عاماً - رده لقائه به إلى القلق والخوف، ولم يجده اعتباراً أن مرحلته التاريخية تفرض عليه الهروب من اللواجه. فقد تزوج عثمان بابنته ودمر كل شيء أمامه، على الأقل في قشرته التي تقرر - عبثاً - أن الدولة تطبق المبادئ التقدمية، وأنه من حيث هو إنسان قد يسقط مريضاً بلا علة!

واختار في النهاية - والشرطة تطارد زوج ابنته وصديقه اللود - أن يتدمج في للتصوفية بعيد النظر فيما حوله، ويستهدى في حالات وجده ولادة العجز المتكررة كأنما ينتظر ميلاد نفسه البرية الخالصة من جديد.

وفي «ميرامار» يكشف نجيب محفوظ جانباً عملياً للفكر الإسلامي بشخصية عامر وجدي الصمطي المخضرم. وصله بادئ بدء بما وصف به ضحايا الثورة، إلا أنه سرعان ما طهره من بواغث الحقد وأسباب اللعنات، وقد استعان على ذلك بأن أقره القرآن الكريم يجد فيه خلاصه في الدنيا والآخرة.

وفي أكثر من قصة قصيرة له - وقد يمكن أن نجعل مجموعته «دنيا الله» مناسبات شاهدة - نلاحظ أنه وهو يطالب بأن تتجاهل الموت حتى يقع كحقيقة مقررة، يهتم بالحياة قدرًا تؤكد عفوية العقيدة، وحتى في حالات الشك، وعندما يتم على أحد طريق النجاة فليس أجدى من الاتجاه إلى مجامع الدرب للظفر بنقاء السريرة ولتحقيق السلام فيما قدره الله بعلمه و«علم الله لا حدود له»

وفي قصة «زعبلاوي» الذي يبدو أساساً لشخصيتي الجيلالي في «أولاد حارقنا» وعاشر الناجي في «ملحمة الحرافيش»، عبثية تبدؤها أغنية شعبية يريد بها الناس «الدنيا مالها يازعبلاوي» شتلياً حالها وخلوها ماوي» وينتهيها يقين فعل خص به زعبلاوي من كان يبحث عنه كما سنرى فيما بعد، ليبدأ رحلة جديدة وراء البحث عنه، مجاوراً ونس الدمنهرى وإقرانه!

المهم أننا لنعرف دلالات تلك الشخصيات التي يتردد ظهورها في أدب نجيب محفوظ، علينا أن نضع في مقابلها الشخصيات الأخرى التي زعزعت ثقة يساريي العالم العربي به. نعني الماركسيين الذين اعتاد أن يقدمهم محفوظ - في ثورتهم - بصور الانتهازية، يتشبهون بالشعارات البراقة، ويتراجعون تماماً عنها في أول فرصة تنهيا أمام أحدهم للكسب المادي أو الاجتماعي. وبدأ يوضح أن الإعراب عن سخطهم عليه بدعوى تميزه إلى حل كامب ديفيد، إنما كان وراءه للتنديد بالرفاق الماركسيين.

ومن هؤلاء الرفاق على طه كما رأينا في «القاهرة الجديدة» وقد بلغ به محفوظ الغاية وهو ينقل عنه قوله «العلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة». وفي «خان الخليلي» نجد أحمد راشد الحامي اليساري الرفض للعدالة والساعي إلى الهدم، يقول دلي وجدت في الماضي حكمة حقيقية لما صار ماضياً قطه ويابنهاره بإنجازات علماء العصر يتجرا فيسأل «أين الله.. لا غنى عن التسليح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق في تأملاته، ولما أتجه بعنايته إلى أحمد عاكف الموظف المهتم بعلم السلف ورواية الشعر القديم قال له باستخفاف وإني أكره الاستشهاد بالشعر لأنني أعيش في الحال والمستقبل» وقد استنزل مصادراً احتجاج عاكف بأن في الماضي الأنبياء والرسل فقال «لعمركنا رسله كذلك أضرب مثلاً بهذين البعيرين فرويد وكارل ماركس» من ص ٥٦، ٥٧.

وكان أحمد عاكف قد قرأ فلسفة إخوان الصفا الدينية، فأراد أن يلخصها لأحمد راشد بفيه إقتناعه بجدي العقيدة فقال له «إن في الدين ظاهراً حياً للعوام وجوهرًا عقلياً للمفكرين - لعل يريد متحدثه - فهناك حقائق لا يضيق الخفق بالإيمان بها مثل الله والتاموس الإلهي والعقل الفعال» فامتعض ص ٥٨.

وأما في رواية «ميرامار» - وقد صدرت سنة ١٩٦٧ - فنجد الصحفي اليساري منصور باهي - شخصية مريضة بالتيه والقلق والتردد، وقد طالما روجت للأفكار الاشتراكية.

إلا أنها تحذر حذر على طه، فيضحي صاحبها بديرة التي طلقها من زيجها المسجون بتهمة الماركسية. لقد وقع أسير أخيه الضابط، فصرفه عنها وأعداً إياه بكاسب شخصية وهمية، وهكذا خائنها مثملاً خان ثورة يوليو نفسها!

تلك كانت - على أية حال - تخطيطات أولية تحاول بسرعة أن تلقى أضواء على شخصية نجيب محفوظ الفنية، وكيف استطاعت أن تستوعب روح العصر معتمدة محورين لا ندرى أيهما يتقدم الآخر: روح العقيدة المنظمة لسلوكيات الإنسان، والتفاعل بحركات العصر القريبة من الإنسان العربي كثورة يوليو - مثلاً - والتحرر من السيطرة الأجنبية.

وكانت واقعية عروضة الملفة بالطبيعية أحياناً والرومانسية أحياناً أخرى تقربه شيئاً من الواقعية النقدية التي استلهاها لنداء البناء الاجتماعي والمؤسسات السياسية في مصر بخاصة. وإذا كانت شخصياته تبدو دائماً في حالة ترابط مع الواقع الخارجي حتى خريجه بالسكينة - آخر الثلاثية - سنة ١٩٥٧ عبوراً بروايتي «مقاييد المدق» و «بداية ونهاية» دون أن يصرف النظر عن التيارين الماركسي وبقار الإخوان المسلمين - فإننا يجب أن ننبه إلى أنه جاوز تلك المرحلة الخصبة والمعددة إلى ما يمكن تسميته بما بعد الواقعية أو بالواقعية الرمزية كتب فيها «أولاد حارة» - وقد ذكرنا أنه أخذ ينشرها منجمة في صحيفة الأهرام عام ١٩٥٩، وكشفت شخصياتها - فيما يرى بعضنا - عن أنها مقطوعة الصلة بالواقع المعيش وإن تكن في حقيقة الأمر تضع أقدامه تخفي نقده الاجتماعي المتسم بالذكاء والعمق، ويتأكد ذلك في «الصحف والكتابات» التي أصدرها سنة ١٩٦١ ثم فيما أعقبها من روايات بينت أنه لم يعد يعمل على نتائج ثورة عام ١٩٥٢، وإن مفاهيم العدالة الاجتماعية والمساواة وحرية الفرد ليس لها وجود. طالما انعدمت المعارضة واستغلت ثروات البلاد أبشع استغلالاً.

وكان تضخم الحس الديني - حتى وإن ظهر مجرد ملاذ يهيئه الشيخ الجديدي العابد المتصرف كما في «الصحف والكتابات» - عملية تصاعد المقاومة النظم الواقع على المظلومين. وربما يشكل من وجهة نظر الكاتب، نهاية للصراع الناشب بين الفرد والمجتمع، ومن جرأته ظهرت لديه شخصية الإنسان الذي يقترب مأزوماً بفكره، وذلك بعد أن تحول الإنسان المصري من إنسان العلم إلى إنسان الرغبة - كما يقول مصطفى محمود في الأهرام، تعليقا على فوز محفوظ بنوبل - وهذا ما فعلته تقديمية لفئة الضلالة يقصد اليسار الفبي الذي لا يفتأ يساهم على كسب الشارع العربي بفوغائية السفسة ونار الحقد الطبقي المتلججة.

على ذلك النحو - في تصويري - أكون قد أجبت عن السؤال الذي طرحناه منذ قليل وهو: ما الفن الروائي، وأين يقع نجيب محفوظ على خارطته؟

غير أنني لا أدرى ترى هل النماذج التي عرضتها - بإيجاز - بينت إلى حد ما وسطية الكاتب ومحاولاته التوفيق الراشد بين الفكر الموجه ومتطلبات القارئ؟

إن الكاتب حتى آخر رواية نشرها في صحيفة الأفرام وهي «قشتمر» لا يآلي جهداً في جعل العمل القصصى داخل مصر على الأقل، وثيقة احتجاج على الواقع، وصار بمنطق المتوازن وحدة فنية حقق بها عائد الألب ما عجز عن تحقيقه دهاة السياسة والاجتماع، ولا أغالى فاجعله في وصف مصطلحي محمود له عاصمة الألب في العالم العربي.

وربما أن لنا أن نقول إن نجيب محفوظ عمد وسيظل يعد إلى جعل وثيقة احتجاجه - أى روايته وقصته القصيرة - محاكاة للفعل هو بالضرورة دال على قضية. إلا أن المحاكاة لا تعنى تسجيلات اللغة كما تستقطبه حواس الكاتب وبصيرته، وإنما تعنى إبداعاً فنياً سوسيوإيجيا يستهدف تفسير الحياة مثلما يفسرها العلم بالتجربة، ومثلما تفسرها الفلسفة بالعقل، وقيل ذلك مثلما فسرهما الدين بقرآنا الكريم.

والفارق بين تلك التفسيرات اختلاف مواقعها من الحقيقة، ويبين أن نجيب محفوظ اختار أصعب المواقع، حيث إن بينه وبين الحقيقة المؤكدة مسافات طوالا. ومع ذلك ففي ميزان النقد التفسيري المعتمد على بعض المبادئ النظرية والمنهجية للعلوم الإنسانية، ونظراً لعق رعيه بالأيام الاجتماعية لواقعه ولقضاياها التى يجاوز جزئياتها وفرعياتها إلى جوهرها - فضلاً عن صدق جسمه - بدأ قريباً من الحقيقة وإن خالفه مخالفون، في مقدمتهم اليساريون المتطرفون، وثمة جماعة من المحافظين أخذوا عليه إلحاحه على بعض الجوانب السلبية التى صاحبت تأويله لتطوير الحضارة الإنسانية من خلال العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولا سيما في مرحلته المتأخرة، أى مرحلة ما بعد الواقعية التى تابعتها الدكتورة فاطمة الزهراء محمد سعيد في تسميتها بالواقعية الرمزية.

ويبدو أن الواجب يقتضينا أن نقف قليلاً عند هذا الأسلوب الفني في التعبير، على الأقل لنظم كيف اختار الحارة المصرية أداة يرمز بها إلى هذا العالم في صراعاته وتطلعاته، وفي إبراز محاولاته التى تستهدف - غالباً - مجاهدات الإنسان للرجوع إلى الجنة التى أخرج منها آدم عليه السلام وحواء، وعلى المستوى الأدنى استرداده مأميها الله تعالى له - في الأرض ونهيه الطامعون الأشرار.

ومن تلك الزاوية بالذات تبرز فكرة الصراع بين الخير والشر أساسية في كل أعمال نجيب محفوظ ابتداءً من «الصوص والكلاب» وإلى «ملحمة الحرافيش»، بل لم تخل منها رواياته الهامشية، ومنها «حاضرة المحترق» و «حكايات حارتها» اللتان أصدرهما لأول مرة سنة ١٩٧٥، ومثلهما «المرايا» التى أصدرها سنة ١٩٧٢ و «الحب تحت المطر» التى أصدرها سنة ١٩٧٣. صدقاً بأننا أو محاولة غير معقدة لتقويم حالة التفسخ التى وضعت فيها مصر بعد هزيمة ١٩٦٧

في وقتنا أمام ذلك الأسلوب الرمزي الواقعي يتحتم علينا أن نذكر أن نجيب محفوظ أقامه على قاعدة توظيف التراث لتصوير المواقف الروائية المعيشية، بل هو يمتاز من غيره بنجاحه اللافت عندما يعلق المشكلة العصرية بالماضى كتنويرية ذكية، دون أن يحد من جموح خياله، إلا حين يحس أنه يجاوز إما مستوى الوعي بالرحلة، وإما مستوى قدرة التراث على الإضواء أو الإيجاء. وفي هاتين الحالتين أو في إحداهما يتوقف عن بذيل حاضر يصلح لأن يكون تنمياً لما شرع فيه، ومن

ذلك - على سبيل المثال - عدوله عن مواقف التخفي التي تشككت بها حياته طوال السنوات الأولى لثورة ١٩٥٢، وكان يعادل بها مواقف نظرية في التراث على نحو ما فعل في «أولاد حارتنا»

ومن قبل في الروايات التاريخية الثلاث، حيث لم يعد إلى الخروج عن الأجواء الفرعونية السحرية إلا بمقدار ما وضع لشخصياتها من أبعاد وأكسبية فكرية معاصرة. ولكن الأكثر دلالة على ما أعني رواية «الطريق» التي أصدرها سنة ١٩٦٤، وفيها قيل ما قيل عن قرابتها لـ «أولاد حارتنا» ولكن لم يفتبه قائل واحد إلى أنها تتبنى البطل الملحمي في بعض سماته.

فصابر - بطل الرواية - مجهول الأب، وقد نشأ بالإسكندرية في كنف أمه بسيرة عمران نشأة غير طبيعية. وقبل أن تموت بسيرة ذكرت أن له أباً اسمه سيد سيد الرحيمي ويقع في القاهرة، وكان لابد بعد دفنها أن يبدأ رحلة الانتماء الأسطورية. لكن ظروف الفندق الرخيص الذي نزل فيه تمهيداً لتأكيد هويته انصرفت به إلى الواقع الذي يعصف الشر بخيره، مع أنه يدع على قبر أمه بمن قال له «تذكر ربك». فلم يفعل وفقد في سنياته الصرية والكرامة والسلام، وكذلك القدرة على العمل في غياب أبيه الوعد والأمل «لا قيمة لأي عمل يجيء عن طريق أبي.. والواقع أنني لا أصلح لشيء».

أي أن «الطريق» كرواية نصفها أو أساسها موضوع أسطوري ونصفها يلتمس بمفردات الحياة العملية. ويمقتضى النصفين يصير صابر سيد الرحيمي نموذجاً للإنسان الذي تتصارع المادة والروح داخله، فتقلبه المادة مناسي أن يقول لنفسه «تذكر ربك» أي يفلح على أمره مع أنه ساع في الأصل إلى الطهارة بالانتماء إلى أب مرموق.

كانت النتيجة تصدير القرار بإعدامه - وكان - رأى أباه فيما يرى النائم - مثلاً صدر القرار بإعدام سعيد مهران ولم يجده لجوئه إلى رحاب الشيخ الجنيدى. وتلحظ هامنا وهناك أن الرجلين المرصودين للموت لم يعمل من أجل استمرار الحياة السوية، وإنما عملاً من أجل طمع مشبوه في الدنيا. فلا سعيد مهران ثار لنفسه من روف علوان ومن خاطف زوجته التي طلقته منه وهو في السجن، ولا صابر الرحيمي شغل نفسه بما يخرجه عن النطاق النسبي، بل تورط في جريمة قتل جعلته يقول لنفسه «أنت الخلس المطارد بعاص ملوك بالدعارة والجريمة، تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام».

وفكرة العمل نفسها قاعدة إسلامية تؤسس عليها الحياة والعبادة جميعاً.. لا لأنها تمنع أنواع الضياع أو الاغتراب الفردي والجماعي، وإنما لأنها تؤكد شخصية العامل الذي تحدث القرآن الكريم عن عائده بقوله تعالى «وقل أعمالوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون»

وكما قدم في قصته القصيرة «زغبلاوى» الباحث عن صاحب اليد الشافية في تصور إسلام العامة - وهو زغبلاوى نفسه الغائب الحاضر والمتصدر خيالات الناس قدر تعرفه إلهاماً أو حسناً أو نقل خلف عن سلف، مازج نجيب محفوظ بين مفردات الواقع كما تصوره معالم القاهرة للعزبة وبين توهمات أصحاب الطرق ومجاذيب الحسين. هؤلاء تالفوا - منذ قديم - بالشمطار والعياق قاطعي الحرق، ومنهم تناسل فنوات الحارة الذين ابتدعهم خيال الكاتب الواسع.

النتيجة على أية حال هو ضلال الباحث عن الشفاء لدى زعلابوي، مثملاً ضل صابر الرحيمي وسعيد مهرا، ثم بعض شخصيات «الكوكب» و«ميرامار» نذكر منهم سرجان البحري وطلبة مرزوق وغيرهما ممن مكلوا فئات المثقفين الرافضين لللائعين والراضين على حد سواء، وكل هؤلاء يلتزمون بفندق - أي إقامة عابرة - أو بعفوى أو بنسيين وبعضهم اعتاد أن يجمع شمله كل أول خميس تغنى فيه أم كلثوم وصلتها الشهيرة بالأزيكية.

ذلكم في نهاية الأمر هو أسلوب نجيب محفوظ في بناء رواياته وقصصه ولا تخفى علينا فيه نزعته الدينية للمتحمكة أساساً في كل مرحلة الواقعية، وسواء وقف في الحارة أو جاوزها إلى الشارع - بمعنى المساحة الأرقى سلوكاً والأعمق فكراً حيث الصحافيين والمحامين وكبار الموظفين والمتنطعين على الإقطاع الذاهب - نجد الإسلام جوهراً في الطروح القابلة للمناقشة، وفي «المرايا» التي صدرت لأول مرة سنة ١٩٧٢ نجد شخصياتها معنية تماماً بأزمة الدين لدى بعض الشباب، بل لا نعدم الإشارات الدالة على محاولة إعادة الروح في الأمة وذلك ببحث قيمها الدينية بل - مرة أخرى - نجد عبد الوهاب إسماعيل الأسطورة كما وصفه محفوظ، يقر أن رسالة الإسلام وحدها ضرورية لتأكيد شخصيتنا الحضارية - فقد صرنا مسبوقين في مجال العلوم المادية - وشرع يؤلف كتباً عن الدين الإسلامي لاقت نجاحاً متعدهم النظر، حتى بعد قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، وإلى مصرعه دفاعاً عن الإخوان المسلمين.

والأمر بعد ذلك أو قبل ذلك من هذا وإليه، واضح بغير تأويل، وأساسى في البنية القصصية، وحتى يقال إن نجيب محفوظ يوظف التراث - ديناً وتاريخاً وحكايات شعبية وخرافات وأساطير - تدعى أماناً وعلى الفور تربيته أو نشأته في قلب حارات القاهرة المعزية، وعلى مشارف الخلاء الذي يهاجر إليه إبطاله دائماً - ولا أقول قليلاً - وبين الحرافيش وفتراتهم وشيوخ مناطقهم وزهادهم وعلمائهم ومتصوفهم.

وربما يتضح كل أولئك إذا حللنا بشئ من التفصيل روايته «السراب» معروضين مؤقفاً عن الثلاثية سلبية «زقاق المدق» لكثرة ما قيل فيها حتى عدت آخر مرحلة الواقعية الطبيعية، كما عدت الأم الحقيقية لمعلم روايات نجيب محفوظ. ويالقدر نفسه صارت إطاراً للعلاقات الدينية سواء كانت قشرة لدى الدهماء الذين يتوسلون بالحسين ويحلفون به ويتسبب بعضهم إليه كما زعم أحمد أفندي طلبة، أو كانت إيماناً لم يستبعد تماماً بركة أهل الله. وحاول أن يوفق بين المعتقد والسلوك السوى، وبين أن بعضهم - في صورة الإخوان المسلمين عاش متطهراً غائماً بتجربته الاجتماعية في صدق إسلامه غير مكثف بأداء الفرائض.

فماذا عن السراب؟

إننا في حدود التعامل مع روح العقيدة وفهم المثقف الواعى للإسلام، نراها مرتبطة عند غدة من الدارسين والمحللين بفكرة العقدة الفصامية. وقد طرحها فرويد على نحو لعب الجنس فيها دوره المخزى، وبين محمد رجاء الدريني في أحد أعداد الحوليات التي تصدرها جامعة الكويت (الحوالية الثالثة ١٩٨٢) أنها تعتمد رواية «ابناء وعشاق» التي ألها H.D.

Lawrence (١٨٨٥ - ١٩٣٠) معتقداً سلوكيات الميتولوجية الإغريقية والرومانية ممثلة في كلايتمسترا التي قتلها ابنها أوريستس، وفي الملك أوديب، ومستترجة أيضاً شخصية مريم الجدلانية وماملت شيكسبير، وموظفة بعض موضوعات النماذج العليا Arvhetypes في مقدماتها إعمال الأم للزوج، واستبدال الولد به، بجانب تمرد الأبناء أنفسهم على الأمهات.

وأنا شخصياً لا أقول بهذا الترابط الذي يبدو مقتعلاً في كثير من الأحيان، واعتقد بأنه كان لدى نجيب محفوظ تصور جامع - في حدود عقيدته الإسلامية - للأم التي تنجح في الزوج، فتتوجه إلى العناية بابنها الوحيد أو بابنها الأكبر، وتتخضم تلك العناية وتتورم النفس بها حتى تشكل أحد ضروب الأمراض النفسية.

إن ذلك ليس العشق الشاذ المحرم كما صورته الأساطير والملاحم الإغريقية، ولا هو النموذج الذي حله فرويد، وإنما هو الحب المشفق الذي يتخطف قلب الأم.

ولقد أقام محفوظ أفكاره في هذا الموضوع على محورين: أولهما تمثله قضية عدم التكافؤ بين الزوجين وقد طالما ألح عليه الإسلام، وثانيهما تماسك الابن وتحديه للثق الأم بسلوكيات أشبهت غريزته مع مافيهما من انحراف حاول هو أن يبرره.

وأما السياق أو الخطاب الروائي فقامم على صياغة رواية السيرة الذاتية Autobiographical novel وتولى كامل بن رؤية لآلئ التركي المتسبب وصف تجريره مع والدته. وبداية نرى زينب بنت عبد الله بك حسن المد لل المتديفة تنفصل عن أبيه جراء تهتكه، وتلك مشكلة نجم عنها - فيما نجم - إكثارها من زيارة الأضرحة وقبور الصالحين تسأل أصحابها أن يسامحوها عند الله وهي تربي ولدها كامل.

ومالبث كامل وقد جاوز سنوات الطفولة أن أحس أنه لا يزال يعامل معاملة الصغار، وعلى نحو لا يتفق وطبيعة التحولات النفسية التي تستمد وجودها من بنية واقعه المعقد، وبعثاً نهبها إلى خلطها وإلى حاجتها إلى أن يتزوج فظلت سائرة في وهمها حتى سمحت له أن يضع له سريراً بجانب سريرها بعد أن كان يجمعهما سرير واحد حتى بلغ السادسة والعشرين، فيما رفضت تزويجه تماماً.

والنتيجة مزاولته العادة السرية وارتياحه بؤر الساقطات، ولأسيما بعد أن نصحه أبوه - في معرض طلبه المساعدة على إتمام زواجه - بالا يتزوج على الإطلاق «وهذا - كما قال رؤية - نصيحة رجل مجرب».

وإذا يرفض كامل هذا الوضع تستمر أمه في مقاومة الأمر الواقع، بل ولحت تشدد رقابتها العاطفية عليه ولا سيما بعد أن رآته يذم معاقرة الخمر، وزاد جنونه عندما فكر في الانتحار. إلا أنه تاب إلى ربه، فزادته توبته رهقاً، وأنشأ يقول «انقلب أروحة تدفعها الشياطين وتجذبها الملائكة».

هاهنا لم يجد بداً من أن يطن سخطة على أمه لأنها كما قال «قابلت رغباتي الكامنة بثورة تجاوزت حدود الحكمة». ولما أجبرها على التسليم بزواجه وتزوج، ووجه بمشكلة عجزه الجنسي مع امراته، فمارس الجنس مع عدايات التي كانت تكبره

سنا، ونجح تماماً وكان يتصور أنه استراح وأراح، ماتت زوجته - بعد مرض - واكتشف أنها كانت تخونه مع طبيبيها، وتموت الأم أيضاً بعد أن أومعها لوما وتقريماً!

على أنه يعمل على أن يختار أحد امرين: إما العوم في خضم الحياة سليم الجسم والروح، وإما اعتزال المجتمع بالتصوف. وقد ساعدته عنايات على تحقيق الخيار الأول بعلاقة سوية بغير انحراف ولا تشويه، فانتقل نهايتها من عزولة العادة الجهنمية بعد أن تبين أنها كانت توقعه في الإثم، فيطيل من صلاته داعياً الله أن يشمله برحمته، ولكنه لا يلبث أن يعيد الكرة من جديد!

وإذا كان ذلك الانحراف المتكرر يدل على تردى عزيمته وربما على صعباً، يصير كامل على التكفير عنه، فإن نجيب محفوظ كان أجرحس ما يكون على الإبقاء عليه متقياً ظل الإسلام، ومستمراً منابع نشاته الأولى قارناً القرآن في الكتاب أو سامعاً لآيه في الإذاعة صباح مساء حتى وهو يتيه إعجاباً بوسامته، وكانت أمه قد تمته فيه فكان طبيعياً أو منطقياً أن نسمعه يردد «سأترك على الله وأتزوج» و«يعلم الله كأن سوء الحظ لم يقنع بما رماني به في نفسي» و«كانت أُمِّي من ناحيتها تزدد أم هاشم وتكثر الذنور وتشد حول عنقي التعاويذ»

تلك كانت شخصية كامل رزيه لاذ في «السراب» نحض بها محفوظ - ربما دون أن يدري أو يعتمد - مقولة فرويد في عقد الجنس، وإن يكن هذا حذره في جعل مرحلة الطفولة عنوان كل مرحلة يمر بها الفرد فيما بعد. وستظل هذه الصورة تخاليل الكاتب وهو يضع الثلاثية فيجعل كمال عبد الجواد صورة معدلة لكامل رؤية، بل لتبرح مخيلته في أعمال أخرى لعلنا نجيز فيها التقارب بينهما وبين سعيد مهران في «المص والكلاب» وعمر الحمراوى في «الشجاذ» وصابر الرحيمي في «الطريق». وكل واحد من هؤلاء فيما رأى تلون بالوان نشاته الأولى، وانتهى بجمعية حاولت نزعته الدينية التخفيف منها.

أما النموذج الآخر الذي نود تقديمه، فهو ثلاثة أعمال روائية منها الثلاثية. وأنا أكبر أن الثلاثية وحدها نهاية مرحلة في حياة الكاتب الفنية، بل لعلها أن تكون قمة إبداعه الواقعي. لكنني أجمعها بروايته «أولاد حارتنا» و«ملحمة الحرافيش»، على قاعدة وحدة الموضوع، أعنى أن موضوع كل عمل على حدة يقيم محور الشخصية للقائدة المتسلطة والمؤثرة في أكثر من جيل. ففي الثلاثية نجد السيد أحمد عبد الجواد، وفي «أولاد حارتنا» نجد الجيلادى غائباً حاضراً، ويتولى الزعامة في «ملحمة الحرافيش» عاشور الناجي الميت الحي؛ ويتأويل بعض المذاهب الإمام المستور أو المهدي المنتظر.

ولقد أثارت الثلاثية أهتمام الدارسين، لأنها بلورة لكل ما أراد نجيب محفوظ أن يصدر عنه فيما سبقها من أعمال، وتعد من ناحية أخرى إرصاصاً بالتطور الصناعي والفكري الذي مثلته أعماله اللاحقة. ولستأ نرى أننا في حاجة إلى الدخول في تفصيل ذلك، ولا كذلك نحتاج إلى تأكيد أنه سجل فيها التغيرات الاجتماعية بله الحضارية التي يمكن أن يرصدها تاريخ مصر المعاصرة حتى الحرب العالمية الثانية.

وإذ تلقف عند «السكرية» في أواخرها، نجد أحد الباحثين المجددين في أدب نجيب محفوظ - وهو محمد حسن عبد الله - يهين لنا منطلقاً إلى ما بعدها، ولا سيما وهو يعالج كتابه «الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ» فكري التمرّد السياسي والمقاومة الإيمانية للتسيب الأخلاقي وبين أن الكاتب وهو يهتم «السكرية» يجعل على طه اليساري يردد أمام رضوان الإخواني وأحمد بدير الوفدي «... للمجتمع الذي نعيش فيه يغري بالجرمة، يجمي طائفة المجرمين الأقوياء ويذهال على الضعفاء، أحب أن أسلكها هل يكفي أن يستقيل ذلك الوزير [الفاقد]؟ فيقول مأمون رضوان «ماكان عمر بن الخطاب يتردد في رجعه! ويعقب الوفدي «إن مجتمعنا يستطيع أن يهضم هذا الوزير وامثاله إذا أساغه بشيء من الشبان»

فهل ذلك هو السبيل إلى الإصلاح؟

ثم ماذا يمكن أن يقدم حركة الإصلاح نفسها تواجه دائماً بالصراع الناشب بين الإنسان والزمن؟

هل يكفي أن يتمرد على السيد أحمد عبد الجواد أولاده وأحفاده... هل نفهم تقلبهم بين اليمين واليسار... وكيف تنهيا الجادة لمن يتردد يعقب بين التقوى والإلحاد؟

الم يضع كمال عبد الجواد في هذا التردد، مثلاً ضاع أبوه - قبله - في التبدل وهو المبتذل حتى أنشأ يريد في توسع كرية، مضمون الحديث النبوي الذي يشير إلى حبه صلى الله عليه وسلم - من متع الدنيا - الطيب والنساء، ويضيف «والله من قبل ومن بعد غفور رحيم»

وعندما أطلق الكاتب شخصيتين تخلفان جيل الوسط المتحيز، أي جيل كمال، ظل حريصاً على أن يجعل ابني خديجة عبد الجواد - عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت - وابن خالهما رضوان، والأول إخواني والثاني ماركسي والثالث سياسي مغامر ومتهتك... أقول ظل حريصاً على أن يجعل الثلاثة يتسالمون: إلى أين؟

وجأت الإجابة في «أولاد حارثنا» وبطريقة إعانة التقييم، فليس يكفي أن يتوزع الناس أهواء فنجلهم مرضى ثم تبحث لهم عن دواء يشفيهم، ولكن لابد من استقوارهم... أن نعرف من هم، وما بواعث علتهم، وماذا يصرفهم عن الخير وهو فيهم فطرة.

ويطرح مثل هذه القضايا، فأرق نجيب محفوظ الواقعية بحثاً عن السعادة المديعة التي طال بحث الناس عنها، وأقدم على المثاقفة بينية التي هيأت لبعض أنواع اللتوهم فرصة ثورة طويابوية يجب أن يصورها - وجعل بدايات هذه الثورة التي ستتحقق تماماً في «ملحمة الحرافيش» تصويراً للحضارة الإنسانية منذ بدأت، ولكن على نحو تاويلي أو بشكل أمثلة ترصد للعلاقات الإنسانية العامة، اجتماعية كانت أو اقتصادية أو سياسية.

وفي ظني أن الكاتب وهو يصوغ هذا التصوير ويبدعه «أولاد حارثنا» لم يجد أفضل من الدين كحقيقة أولى جوهرية، وما بعدها تهميش أو شروح لها. ومن هنا - كما يرى بعضنا - استرغده الكاتب في أشكاله الأساسية، أي اليهودية

والمسيحية والإسلام. ولكن دون أن يخوض في تفاصيل كل دين؛ لأن ما كان يعنيه ليس أكثر من بيان الخير والشر، ورد الصراع بينهما إلى أصوله الحضارية بدءاً ببيروغات الفطرة وانتهاء بإنجازات العلم، عبوراً بدعوات الرسل والأنبياء.

كان كل أولئك في الإطار العام، وأما الوقائع فأخلاط من النماذج الإنسانية، بل فئات متصارعة من الدماء عاشوا في حارة قيل إن نجيب محفوظ قدمها لرجال ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ لتكون دليل هداية لهم.. إذا أرادوا إشاعة العدالة الاجتماعية والمحبة والكرامة والتقدم، وكلها - كما نرى - من القيم التي حرصت على تأكيدها الأديان السماوية.

هذا هو المعنى الرمزي وقد وفق بعضنا في بلورته، إلا أن يجتج بعضنا الآخر كيف تكون «الحارة» بل كيف يكون مجرد قطاع منها مستوعباً حياة كل الأمم مثلما استوعب الإسلام سكان العالم قاطبة؟

في هذه الحال الراضية، لا مفر من إخراج الوصف الدرامي كله من دائرة التأويل، لتصبح الروايات حكايات أشبه بحكايات حارتنا التي أصدرها محفوظ سنة ١٩٧٣.

وليس ما يمنع أن نميل إلى التفسير السياسي للرواية ببساطة تستظهر الباطن دون تعقيد. وفي هذه الحال نقول إن الكاتب استعان بالعقل المتوسل بالعقيدة كي يطالب بإعادة توزيع ريع «الوقف» الموجود في الحارة على سكانها بالعدل، وكان الجبلاوي المتسلط عليه قد حجه عن الجميع.

وعلى طول ما حاول «الأفراد» ممثلين في أولاده وأحفاده المطرودين من بيته المسور الكبير و «العوام» ممثلين في حرافيش الحارة بزعماء فتراتهم الطغاة كزقظ وسوارس وعجاج وجلطة - وكانوا صنائع لى ناظر يمين على الوقف - إلغاء هذا الوضع الظالم، استمر الظلم قائماً. مما استوجب ظهور الدعاة على التعاقب: جبل ورقاعة ثم قاسم، وقد استعان الكاتب في الرواية ورأى آخر فصل منها بتفسير كتاب الله لتحديد جوانب من سير هؤلاء الدعاة وأطلق لخياله حرية تشكيل الجوانب الأخرى.

ومن هنا لا ندهش عندما نجد الجبلاوي وقد رفعه التأويل إلى عليين وخلعت عليه بعض صفات الألوهية لتحصن بالقرآن الكريم ويقسم بخالفه. وفي الحوار بين ابنه جبل وناظر الوقف ترد العبارة التالية على لسان جبل «علم الله أنى ما جاوزت الحق، فلنحتكم إلى الجبلاوي نفسه إن استطعت، أو إلى شروطه العشرة التي كثر القيل والقال عنها».

وفي الإطار نفسه يرفع الجبلاوي رأسه صوب نوافذ حريمه المفلقة ويصرخ: ومالقة ثلاثاً من تجترى على هذا! أي من تجرؤ منهن على مساعدة ابنه إندريس على إعادته إلى البيت الفارق في الصمت والخرافة، وكان طرده منه لعصيانته. وقد كان عرفة الساحر - لأنه اخترع المفرقات - سبياً في إنهاء حياة الجبلاوي مثلما أنهى حياة الفتويتين عجاج وسعد الله، والفضل لله الذي جعل كلا من جبل ورقاعة وقاسم مجرد أسماء في أغاني يتغنى بها شعراء المقاهي في انتظار أن تختفي من دنيانا الظلمات!

على أن استبعاد الجبالى عن دائرة التتاليه كان يدعمه دائماً القسم بالله، وفى أحد المواقف المتكررة نجد ابنه ادعم يهتف «الشكر لله» وابنه الآخر جبل يقول «فلنرحم أنفسنا كى يرحمنا من فى السماء» ولم يقل من فى البيت الفارق فى الصمت والخرافة، ودعا دعيس لجبل بقوله «فليبارك الله»

وبين القوة لى بغيرها لا يسرد العدل كما يقر جبل، والرحمة التى يروج لها رفاة يتردد القسم برب السماوات وطلب العفو منه. ثم يأتى قاسم قويا ومتسامحاً مستعيذاً بالله صانع النصر «انتصرت - كما قال صادق صاحبه له - نصرك الله» ولا خلفه على الواف الذى جعله قاسم للجميع أعاد ترتيب الأرضاع فى الحارة «بفضل الله» فهو وحده من ينعم ومن يحجم ومن يرحم - حتى وإن ظال الناس على عادة استغاثتهم بالجبالى.

والواضح من كل ذلك أننى أريد أن أنفى عن هؤلاء المقومين المصلحين كل ما يهاوز حد البشرية.

كلهم - بلا استثناء - باع واشترى، وعشق ولجج مى تضامات الحياة، وارتاد بؤر المخدرات بين المنازل القذرة حيث بائعات الهوى والأسر المطحونة، وبالتقر نفسه برات للجبالى من كل ما تشعب به تاويل المتاويلين. أى أن نجيب محفوظ حفظ لأهل الحارة - بما فيهم من كبير وصغير ورفيع ووضيع - ضعف الإنسان الذى يضعيع الخير جراء ضعفه. ولأن القضية على هذا النحو واضحة، لم يبتعد قط - فى رمزيته - عن مفردات الواقع فى ظاهرها، ولم تتعمد كتاباته بحيث تحتاج إلى إعمال الفكر لنهتدى إلى ماكنى عنه.

وبهذا التفسير نصل إلى ثالثة الثلاث، إلى «ملحمة الحرافيش» نموذجاً أخيراً - فى عرضنا هذا - لنزعة نجيب محفوظ الإسلامية، ومثال تتبع الحقيقة السماوية وإن هذا القرآن يهدى للذى هى اقوم» ويصانف ذلك اعتبار الخير فطرةً فى الإنسان، وأما الشيطان فهو الشر الذى يصارع به وعد الله بالسعادة فى الدنيا والآخرة.

ويرغم أن بداية الرواية أو للتقل بداية أول حكاية لأول جبل فى الرواية تقع فى إطار الشعبيات القصصية والبطل الأسطورى، فإن الكاتب يضيف عليها جواً إسلامياً أسراً. فالشيخ غفرة الضمير وهو يسعى إلى مسجد الحسين لأداء صلاة العجر، يلتقط وليداً سنعرف قرب نهاية الملحمة أنه سليل سؤدد. هنالك بطير به عائد إلى زوجة المعقيم، فتتخذهُ وإذاً وتختار له اسم عاشور - من العشرة والحبة - ويلقب بالناجى، ويتعلق منذ صباه فيدهو الشيخ ربه أن يسخر قوته فى تحقيق الخير

ثم يموت غفرة وزوجه، فيتحرش ولهما درويش بعاشور ويطرده، فيخرج غير أيسر من رحمة الله ويتزوج بعده نساء أخضرهن «فلة» وتعمد له فتونة الحارة، وبعد أن ينجب منها شمس الدين يؤسس زاوية وكتاباً وينشئ سبيلاً وحوضاً على مشارف الجبابة. ويحلم بأن تكون «التكية» التى وجدت قبل أن يوجد مؤيلاً للحرافيش، وكان يقنع بسماح الأناشيد التى تأتبه منها - ساعات تأمله - فتغدغ مشاعره.

وفى ليلة من الليالى قصد عاشور التكية - ولناحظ أنها نظير لبيت الجبلوى بأسواره العالية - ولم يعد لاهل قط، فاحتل مكانه ابنه شمس الدين. ثم تكرر الحكايات عسراً فى امتدادات وتفرعات تنكزنا بامتدادات «اولاد حارتنا» وبتقريعاتها. وبطبيعة الحال تلعب الأجيال المتعاقبة أدوارها المقسومة بين الخير والشر، وبين الرقعة والوجيمة والعشيق والفسيق، والطهر والمعر، وحب الناس وخوفهم وطمعهم، وتصارع اولاد الناجى وشنائيمهم على الفتنة واختفاء بعضهم مثلما اختفى جدهم وجن بعضهم حتى إن صاحب الجلالة جلالاً الناجى - بذلك لقب - بنى حيث لا مسجد مثذبة حمراء يطاول بها السماء وما اشبهها ببرج بابل الملعون. ويقتله قتلة غامضة يتعاقب آل الناجى على الفتنة حتى تعمد ألويتها - عن قلى - لعاشور الأصغر الورع التقى الذى جمع إلى صفاته صفات من جده عاشور.. كان الكاتب قد اقترضها له من صفات قاسم، وأقره بشجاعة رصينة جرأ بها على هدم المثذبة الملعونة!

وفى أيام عاشور الأصغر عادت أناشيد التكية إلى الحياة، وكانت قد انقطعت طوال عهد الظلام والظلم. ولم ينس وقد استتب الأمن وتعانق ثوب التكية مع نبوت الفتنة أن يدعو الحرافيش أعوانه الذين ثاروا له إلى تعليم صغارهم أصول الحرف وأسباب الشجاعة وحتى لاتهن قوتهم يوماً فيتسلط عليهم وغد أو مغامر»

وبهذا تنتهى اللحمة، وأما البعد الإسلامى فأكثرو ما يميز وقائمه. ويصير من الصعب تحديده وبخاصة إذا كان متخللاً أسلوب الحياة أو لفتل إذا كان روح الواقع العام. ومع ذلك فيمكن تصيد بعض الظواهرات التي ذكرنا منها بدايات الرواية، وإن تكن النهاية أيضاً مؤسسة على قول الرسول صلى الله عليه وسلم «علموا أولادكم الرماية...»

ولعل المواقف التي تتصاعد فيها الحدة أو يتعمق الجدل، وهى مما يصعب الاستشهاد به على سائر الرواية. وهنا نجد صاحب الجلالة يقول له أبوه ذات صباح «الناس يتسألون متى يتحقق العدل» فيرد، فلما أشار الأب إلى مصارع الحرافيش بقوله «الموت علينا حق، أما الفقر والذل فيبيدك محققهما» أعرض عنه ليعود إلى مسأله «ألا تريد أن تحتذى مثال عاشور الناجى، فيسأل هو بدوره «أين عاشور الناجى، فيقول «فى أعلى عليين يابنى» ويكون تنقيبه «لا أهمية لذلك» فيقول الأب «أعوذ بالله من الكفر» فيلقم أباه حجراً بقوله «أعوذ بالله من اللاشي».

وفى مواقف التراجع عن الخطأ والتسليم بقضاء الله تؤدى الصلوات وترتفع الأدعية تعلقاً بفقران الله وتمسكاً برحمته «اذكروا ربكم وأرضوا بقضائه» و «الله أكبر» و «الله موجود». وحتى عندما تخطئ تلك الزوجة التي علمها زوجها قصار السر لتؤدى صلاتها، فإن الرجل يقسم عليها فتسأله ببراعة «ماذا ترك الله الموت يفتك بالناس» فيجيبها بغضب «من يدري... لهم فى حاجة إلى تاديب» فتداعيه بقولها «لاتغضب مثل الله» فينجز فيها ويقول «متى تهذين الفاظك» فتعود إلى السؤال ولم تخلقنا بهذا القدر من السوء» فيعقب بسؤال «من أنا حتى أجيبك نيابة عن عز وجل» ثم برجاء «علينا أن نؤمن به فقط، علينا أن نضع قوتنا فى خدمته» ٦٣ وعلى الرغم من اهتمام آل الناجى بالفناء وفيهم الحرائر والبغايا فكل علاقة بهن توجت بالزواج. بل جعل الزواج لبعضهن وسيلة للتوبة، وكل الأزواج الذين اشتغلوا بالتجارة ونحوها استبعدوا الفس على قاعدة «الأخلاق فى المرتبة الأولى، ثم تجى التجارة»

ويوجه عام نلاحظ ان الكاتب برغم استعارته صياغة السير الشعبية وربما الف ليلة وليلة ايضا - وإن أضفى على أسلوبه شاعرية رقيقة - استطاع أن يجعل كل شيء يدخل في باب اللامعقول معقولا، وما بدا منافيا للروح الإسلامي عرضه من أجل غاية لم يجد عنها قط، وهي الوصول إلى الحقيقة. وأذكر من ذلك سلوكا نم على قسوة جلال الناجي على أبيه مدعن الخمر، إذ لما زاد من تقريره صرخ العجوز «هل نسي وصية ربنا بالوالدين» ٣٩٧

وعلى هذا النحو بدأ الكاتب...

عامداً إلى الوصف الذي يعمق إحساسه الديني، وقد جعل الخلاء - من حيث هو أساس مكاني - قاسما مشتركا في معظم أعماله القصصية.

كل الذين كان لهم شأن في «أولاد حارتنا» ارتادوا الخلاء للتعامل وقصدوا الجبابة للتعاطف... الخلاء لديه بداية الحياة القومية، هكذا جعلت فيه حياة أدهم الجباري، وفيه ترقب أخوه إدريس موت أبيه، كذلك فيه رعى قاسم وغيره ماشية الأثرياء، وقصد فئات الحرافيش، وتلقوا فيه تعاليم الهداية، وفر إليه الناجي الكبير - هربا من الوباء - ومنه بدأ الناجي الصغير عهد فتوته العادلة، وقد رأى أن الاتحاد بالحرافيش الخطوة الأولى نحو السلام، وتحقيق الخير ومعظم الذين اختفوا - سواء في حكايات أولاد حارتنا والملمعة - اختفوا فيه، ومن ثم لم تعرف المقاهي والمواخير والغرز وأقسام الشرطة سبيلا إليهم.

أما معالم الخلاء وهناك فهي يبيع ما أوجد الخالق من رمال وجبال وتخوم ومن سماء ترصعها النجوم، ومن نسيم يمسح عن النفس أقدار الهموم، فضلا عن إشاعته الطمانينة لدره الشر ومراجعة النفس أو زجرها كلما وسوس لها الشيطان بما يضر الناس.

ويعد...

فكم كان صعبا على أن أعيد قراءة نجيب محفوظ لأول ماقلت، فإذا كنت أوليت وأتقنت فيها، وإذا رأى سوى غير ما رايت فله أولهم فضل المراجعة لإحقيق الحق. ومع ذلك فإنني - يشهد الله - لم أضأ إلا أن أقول ما اعتقدت وبه تعالى التوفيق والسداد.



فى لحظة من لحظات صحوة البصيرة الثقافية يدرك المجتمع الأزمة التى يعيشها متطلماً إلى تجاوزها، وعندما تضيق أمامه السبل للانطلاق نحو ثقافة الإبداع المستتير يجد نفسه على حالة من الاختلاط وقد يجد نفسه مدفوعاً للاختيار أو للجمع بين نمطين أحدهما مرء.. نمط ثقافة السلفى، .. ونمط ثقافة المستهلك.. والسلفية والاستهلاك كلاهما ثقافة أزمة.

وفى أمثال هذه اللحظات من البصيرة الصاحبة ينفجح أمام المرء باب للتأمل فيروح فى رحلة ممتعة يجوب فيها مسالك وديراً لم يكن يالغ السير فيها وهو يروى إلى الحقيقة التى تعينه على الخلاص من ألم الاختلاط الذهنى وتعتم الرؤية.

من «فرويد» إلى «برن»

بدأت رحلتى فى أوائل القرن العشرين وفى النمسا مع «فرويد» (Frued) مؤسس التحليل النفسى، ووجدت نفسى أشارك معاصريه حيرتهم وتساؤلاتهم.. فبعد إنجازاته فى وضع أسس التحليل النفسى وابتكار أسلوب التداعى الحر، وطرحة لنظريته فى النمو والتطور النفسى الجنسى للإنسان وكذلك طرحة لنظرية تكوين النفس الإنسانية الأنا والهوى والأنا العليا، وبعد أن ميز النشاط الإنسانى إلى نشاط يتم فى حالة الوعى الكامل وآخر غسخم مخفون يتم فى منطقة اللاوعى.. وبعد أن افترض أن الصراعات النفسية الجنسية على هيئة عقد نفسية فى منطقة اللاوعى، وهذه العقد تظهر وتؤثر فى سلوك الإنسان فى مراحل حياته الأخرى أى كانت المسافة الزمنية للفاصلة... بعد كل هذه الإنجازات وقف

حالة السلفى وحالة المستهلك

رؤية نفسية للأزمة الثقافية

«فرويد» في مواجهة كثيرين من معاصريه يسألونه الدليل العلمي الذي يثبت أطروحاته ويبرهن على ما وصلت إليه نظرياته.

ولم تكن الحالات الإكلينيكية التي طرحها بكافية للإجابة على تساؤلاتهم.. فقد ظلوا على حال ينتظرون فيها أن تتقلب فيها نظريات علم النفس في قالب العلوم التجريبية والمنطقية، هذا القالب الذي كان مقنعاً لهم والذي كانوا هم شغوفين بتمثله؛ ولم تتوقف مسيرة البحث في هذا المجال عند هذه النقطة، فبالرغم من أن التساؤل ظل مكشاً إلا أن كثيرين ساروا على درب نفسه الذي بدأه فرويد، فاضافوا إليه أو عارضوه ليجددوا. ولكنهم لم يصلوا إلى البرهان الذي ينقل علمهم من مصاف الفلسفة إلى مصاف العلوم التجريبية.

وما يدعو للدهشة أن إجابة السؤال لم تأت من المشتغلين بالتحليل النفسي، ولكنها جاءت من أحد جراحي المخ والأعصاب. كان هذا هو «بنفيلد» (Pen-field) شغل بنفيلد جداً بفكرة الذاكرة والتذكر وكيفية احتفاظ المخ البشري بالمعلومات وأماكن تسجيلها وحفظها، وكان في عملياته الجراحية - التي كانت في ذلك الحين تتم تحت تأثير المخدر الموضعي - يستعمل بعض المثبرات الكهربائية لمناطق بعينها في المخ، ويلاحظ ويسجل بدقة متناهية كل ما يأتيه الشخص من سلوك وكلام.. وتضح له أن إثارة القشرة المخية وخاصة في الفص الصدغي Temporal lobe تؤدي إلى إحياء الذكريات التي سبق تسجيلها في مراحل عمرية متفاوتة، وكانت استعادة الذكريات بالصورة التي وصفها تتم على نحو أقرب ما يكون إلى إعادة خبرتها، فلم تكن تتم على

هيئة سرد لمعلومات أو ترديد للكلمات، ولكنها كانت في صورة إعادة خبرة كاملة بكل ما يكتنف هذه الخبرة من مشاعر وعواطف.. وكان هذا الجانب هو الأكثر غرابة في نتائج تجاربه.. بحيث أنه أستنتج أن الحدث والمشاعر ليسا منفصلين عن بعضهما البعض وإنما هما يشتركان كالدسدي واللحمة في نسج الخبرة التي يتم استرجاعها.. وقد انتهى في إضافته إلى أن مخ الإنسان يعمل كشريط تسجيل فائق الدقة والحساسية.. لا يسجل الأحداث كمعلومات ولكنه يسجلها كخبرات حياتية متكاملة، دافئة بالمشاعر، حية بالعواطف والأحاسيس. وهذه الخبرات المخزنة جاهزة للاسترجاع فوراً بكل مكوناتها سواء تم هذا عن طريق الإثارة الكهربائية كما تم في تجربته، أو عن طريق استدعائها بأي من المواقف التي تقابل الإنسان المعادي في تفاصيل حياته اليومية.. وكأنه بهذا يتيقن من أن الإنسان وهو حي وأوع في لحظة ما لا يعيش اللحظة مجرداً من خبرته السابقة، ولكنه يعيشها معه كل الرصيد الذي خبره في سابق حياته منذ أن نُشِر له أن يتصرف كغيره له ذاتيته... وهكذا أصبح في متناول مدرسة التحليل النفسي أول دليل تجريبي يشير إلى حقيقة فكرة اختزان الخبرات بصراعاتها في منطقة من المجال النفسي للإنسان أسمها فرويد: اللاوعي.

لتقط هذه النتيجة أحد الفرويديين الجدد، وهو في هذه المرة يقف على أرض صلبة ولا يخوض في متاهة من الرمال المتحركة كما كان الحال بالنسبة لمن سبقوه. كان هذا المجدد هو «إريك برن» (Eric Bern) الذي اجتهد في صياغة نظريته بالصورة العلمية التي يرضى بها التجريبيون. افترض «برن» أن هناك وحدة للتعامل بين

الحيطة به وبإشباع لكل احتياجاته الأساسية وعلى هذا يتجه معظم نشاطه إلى الإبداع.. كان يمارس هواية ما: يرسم أو يلعب أو يعزف أو ينطلق خياله بلا حدود، ويخلق في أحلامه. وأما الطفل غير الراضى فهو ذلك الذي يشعر بخل ما في البيئة المحيطة ويحتاج لمتطلبات الأساسية من طعام ونظافة وهدوء، فينخرط في البكاء، ويزعج من حوله، ولا يمل من الطلب ومن الرغبة في جذب الانتباه، أى أن نشاطه يتجه في هذا الوضع إلى الاستهلاك أساساً وليس إلى الإبداع كما هو الطفل الراضى.

وعندما تسود الذاتية والإحساس بالمسئولية المباشرة عن السلوك مقدماته وتناجيه.. عندما يصبح الشغل الشاغل للإنسان هو تجميع المعلومات وحساب الاحتمالات، عندما يهتم في تحويل المؤثرات والثيرات إلى مخزون في عقله جاهز للاستدعاء لحل ما عساه يجد من مشاكل ومعضلات في الحياة؛ وعندما يتخذ الشخص هذا الموقع في وحدات تعامله الإنسانى، نقول إنه يتعامل في حالة (البالغ).

وعندما تسود الشخص في موقفه التعامل مع الغير كل القيم للزوجة إما عن السلف مباشرة أو عن آليات أخرى كثيرة في المجتمع كالأسرة أو المؤسسة الدينية أو وسائل الإعلام أو المثل العليا الأخلاقية السائدة؛ وعندما يستوعب الشخص كل هذا الرصيد ويتغته تغللاً كاملاً، تجده وقد اقتعد مجالس الحكماء واسترسل في بدل الإرشاد وشرح الكيفيات وفى تحديد ما يراه من حدود يخالها صحيحة للسلوك أيُّ كان المقياس الذي يُصنَّف هذا السلوك في ضوءه. أقول إنه في هذه الحالة يمكن وصف هذا الشخص بأنه يتعامل باعتباره (والداً).

البشر تناظر أى وحدة من وحدات الطاقة والكتلة. هذه الوحدة كانت بالنسبة له عبارة عن تعامل متبادل بين شخصين تصدر عن أحدهما أية رسالة فيستجيب لها الشخص الآخر. وقد لاحظ برون أن الأشخاص في خلال هذه الوحدات من التعامل يتغيرون تغيراً كلياً.. فهم في حين تجدهم يتصرفون بموجب العقل والمنطق ويتخيرون من الألفاظ ما لا يحتمل إلا معناها المباشر، وهم في حين آخر تجدهم وقد تبدلت جلستهم وتغيرت تعبيرات وجوههم ليضيفوا إلى عمرهم سنين، فيسترسلون في سرد الخبرات وإسداء النصيح والحديث عن الماضي.. ولا تلبث الأوضاع أن تتبدل لتجد هذا المجهول الولد قد تحول إلى طفل يضحك ويمرح في بساطة وثقافته، أو قد يطلب من ذويه طلباً فيُصر على إجابته في التث واللحظة، وقد تتعلم الكلمات بين شفثيه.

خلص برون إلى أن الأشخاص حينما يتعاملون في الحياة يكونون في تبدل مستمر بين ثلاث حالات، هذه الحالات هي حالة (البالغ) وحالة (الوالد)، وحالة (الطفل)... عندما يستعيد الشخص خبرات الطفولة ببراءتها، ويبحثها المستمر عن الجهرل، ويحب الاستطلاع، ويعمد إدراك معنى المسئولية، والرغبة في إشباع الرغبات، والمشاعر والأحاسيس الغياضة، وبالنزوع إلى الطلب دون تقديم المقابل الموزن، وبالخيال للتسعير.. عندما يعيد الشخص معايشة هذه الحالة يمكن أن نصفه بأنه يتعامل من الوضع (طفلاً). على أننا في هذا المجال نجد بذا أن نميز بين حالتين من حالات الطفولة: حالة يمكن أن نطلق عليها (الطفل الراضى) وحالة أخرى هي الطفل غير الراضى) أما الطفل الراضى فهو الطفل الذي يشعر بالارتزان في البيئة

عقله وله وجدانه وله سلوكياته.. فإذا اعتبرت انه من الممكن تصنيف العناصر المتعددة التي تسهم في تكوين البناء الثقافي للمجتمع على نحو يُسهّل عملية رصدها والتعامل معها، أجدني - مقدّماً - بانحيازى للنموذج الذى أشرت إليه - متمسكاً لتمييز ثلاثة مكونات رئيسية افترض أنها العمود الاساسية التى يقوم عليها البناء الثقافى للمجتمع أو الحالات الثلاث المشتركة بتفاعلها المستمر فى تشكيل سمات الحياة الثقافية.

اول هذه المكونات هو (التراث). والتراث هو اللافئة الكبرى التى تندرج تحتها عناصر عدة، مثل الدين بما ينطوى عليه فكراً وسلوكاً وتجربة وجدانية، والتاريخ بأساسه ويطولاته، والموروث الشعبى سواء كان مسجلاً أو غير مسجل، والحكايات والأساطير والعادات والتقاليد والحكم والأمثال الشعبية، وبقليل من التامل المتروى يمكننا اعتبار أن حالة (التراث) بالنسبة للحياة الثقافية هى ما تناظر حالة (الوالد) بالنسبة للإنسان الفرد. فترات المجتمع هو ما يفسى لوناً عاماً أو سمة غالبية على المجال الذى تنشط فيه تفاعلات المجتمع واتجاهات حركته. التراث فى المجتمع هو الضمير المحاسب والقيمة المرجوة والمثل الأعلى.

أما (العلم) فهو ثانى المكونات التى يقوم بها البناء الثقافى للمجتمع، وعندما نتحدث عن العلم فإننا نتحدث عن المجهود الابتكارى المجرد عن الهوى؛ المجهود الذى يبحث فى الظواهر ليعممها ولا يأتبه بفرديتها، الجهد الذى يقدم على ما يفترض دليلاً تجريبياً، العلم بشقيه النظرى والتطبيقي؛ العلم عندما يبحث فى القواعد العامة التى تحكم قوانين الطبيعة والمنطق العام الذى يحكم أحوال الأشياء. والعلم عندما يستخدم كل الأسس

فى هذه الجولة الخاطفة فى منحنى بعينه من منحنيات علم النفس، بدأت من «فرويد» ومررت ب«بفيلد»، وانتهت عند «إريك فروم»، ووصلت إلى مفهوم تقريبي لحالات ثلاث يتعامل بها الإنسان: حالة (الطفل) سواء كان راضياً أم غير راضٍ، وحالة (البالغ)، وحالة (الوالد).

من الإنسان إلى المجتمع

لم تكد حيرتى تبدأ حتى غابنى سؤال «جديد».. وكان السؤال هذه المرة هو: ألا يتكون للمجتمع من مجموع افراد تربطهم أزمة أو وحدة المكان ووحدة التاريخ واللغة والدين والمصلحة المشتركة؟ وجدت نفسى أهز رأسى موافقاً؛ بلى، فالمجتمع هو هؤلاء الافراد جميعهم مشتركون فى تفاعل دائم ومستمر. ولعلنى ادعى أن أية ظاهرة اجتماعية تسود ليست إلا محصلة التفاعل الإنسانى المتعدد الاتجاهات والمتباين الأعماق. وهذا التفاعل لا يتم فقط على المستوى الظاهرى بين سلوكيات الافراد، ولكنه تفاعل بين كياناتهم وبين مشاعرهم وخيالهم وحلمهم وقيمهم ومواقفهم من ماضيهم ونظرتهم لمستقبلهم. كل هذه العوامل حينما تمتزج مع بعضها البعض تتم بينها مقاليات من الأخذ والعطاء والتجديد والتوليف والد والجزر؛ بحيث تظهر النتيجة النهائية فى صورة اجتماعية أو سمة مميزة لهذا المجتمع دون ذاك.

وسمحت لنفسى أن افترض أن ما أثبت «أريك برن» فيما يخص حالات الأشخاص يمكن أن يصدق كذلك على تجربة المجتمع ككل. فالمجتمع الحى مثله كمثل الشخص الحى؛ له ماضٍ وله حاضر وله مستقبل؛ له

والقوانين التي تصل إليها العلوم البَحثة في صنع التقنيات التي تعين الإنسان على حياته بالكيفية نفسها التي عقدنا فيها المقارنة بين حالة التراث في المجتمع وحالة الولد في الإنسان يمكننا طرح نوع من التوازن في الأنوار بين حالة (العلم) في المجتمع، وحالة (البالغ) في الإنسان الفرد. إن العلم في المجتمع يلعب الدور نفسه الذي تلعبه حالة البالغ في الإنسان. وبالعلم يستطيع المجتمع أن يحدد اتجاه الخطى نحو المستقبل وإيقاعها، وبالعلم يستطيع المجتمع أن يسفر ما يخر به من ثروات لخدمة أفرادهِ.

وثالث المكونات المشاركة في البناء الثقافي للمجتمع أو في رسم معالم الحياة الثقافية هو (الأدب والفن). والصديق من الأدب والفن هو الصديق من النشاط الإنساني الذي يبحث في الظواهر الفردية التي لا يمكن تعميمها، على التقضيض من العلم الذي يبحث فيما يمكن تعميمه من ظواهر. والنشاط في حالة الأدب والفن هو نشاط ابتكاري، مقود بالخيال وليس ابتكاراً محكوماً بالمنطق والقوانين الطبيعية كما هو الحال في العلم. الأدب والفن يشكلان المنطقة الغنية بالأحاسيس والمشاعر والمتميزة من حدود هذا والأن إنهما الحالة التي تميز كل من يعبر موضوعها جناحين يخلق بهما في أفاق من الاتساع، انسجام يشترك فيه للبدعون - متمثل هذه الحالة - بما يبدعون، والمأروين - بهذا الموضع - بما يستقبلون ويتذوقون. وعلى هذا النحو يصبح من الواضح أن (الأدب والفن) بالنسبة للحياة الثقافية في المجتمع مناظران لحالة (الطفل) في الإنسان. وإذا عمدنا إلى تحرير البنية أكثر لقلنا إنهما نظيران لحالة (الطفل الراضى) على وجه الخصوص.

كما أن الإنسان الفرد الذي حسبنا قال «إريك برن» تتطور حياته على ثلاث حالات تتبادل فيما بينها المتاعده، فتسود كل منها فترة من الفترات أو موثقاً من المواقف.. الإنسان هو الإنسان.. لا يتغير بمعايير الطبيعة، ولكنه يتفاعل بثلاث حالات من الكينونة النفسية والسلوكية، حيناً تجده طفلاً فيلهو ويبدع، أو غير راض فيبكي ويطلب ويستهلك.. وحيناً تجده عاقلاً يحكمه المنطق، وتارة تالته يتصرف كوالد يلقي بالأوامر والنواهي، وكما قال برن أيضاً ليس الإنسان أى واحدة من هذه الحالات على حدة، وإنما هو ثلاثتها جميعاً متفاعلة ومتعاونة في تآلف عجيب، بحيث أن للره لا يستطيع أن يرسم حداً فاصلاً قاطعاً بين كل منها والأخرى وبالكيفية نفسها يمكننا أن نتصور أن المكونات الثلاثة التي سبق أن أشرت إليها: التراث والعلم والأدب والفن، ما هي إلا الخريطة التي تتسع منها الحياة الثقافية لأى مجتمع.. وأن التفاعل الصسى والمتكافئ بينها هو الذى يميز صحة الحياة الثقافية عن سقمها، أو يميز نضجها عن ضمورها وتدهورها. التراث ينقل إلينا إرث الماضي والعلم يخطط بنا نحو المستقبل والأدب والفن يعينان على تحمل وطأة الحاضر ويمهدان بالأمل طريق التجانس بين فئات المجتمع. وعلى هذا النحو أيضاً لا يمكننا أن نرسم خطوطاً أو حدوداً فاصلة قاطعة بين أى من هذه المكونات: أين ينتهى دوره وأين يبدأ دور الآخر؟ والتكافؤ بين هذه المكونات هو معيار صحة الحياة الثقافية وسلامتها. لأن أى مجتمع تسيطر على حياته الثقافية حالة يعينها سيطرة تمحو في سبيلها الحاليتين الأخرين، هو مجتمع يعبر من الصحة إلى المرض.

بين السلفية والاستهلاك

يحبيا الإنسان وينمو ويتطور بصورة صحية ساعياً نحو النضج والتكامل، إذا توافرت له أسباب الصحة في البيئة التي يعيش فيها وأسباب الناعة الدفاعية في شخصيته، بحيث يتمكن في معظم الأحوال من التمييز بين الخبث والطيب فيرفض هذا ويأمله، ويقبل على ذلك ويتملحه، ويظل التوازن والإنسجام بين حالته (الطفل، والبالغ والوالد) هو ما يميز أدائه بصورة عامة، فإذا ما جُذ على بيئته ما يعكر صفوها، أو جُذ عليه ما يضعف من أساليب الناعة التي تكفل الاستمرار، أصبح من الصعب عليه أن يحافظ على التوازن بين حالاته، وفي الغالب الأعم نجد أنه إما أن ينكص إلى طفل باك غير راضٍ، أو أن يرمى في أحضان حالة الوالد. (الطفل) يبكي ويعلن عن عدم رضاه بما هو متاح، ويستمرئ الطلب جانباً للاهتمام كل من حوله وصارفاً إياهم عن أي نشاط فعال، وقد يستجدي عظمهم بمبالفته فيما وصل إليه من يؤس حتى يقدمهم معه كل أمل في المستقبل، أي أنه باهتمام يصيب مستهلكاً للبيئة. (الوالد) يحزن ويعطف، ويستدعي كل خبراته الماضية ويخيل له أن حكمته فقط هي القادرة على اجتياز هذا الخلل، وأن التوازن الذي أفتل ما كان ليختل أساساً إلا بسبب الحيدن عن الصراط الذي أخطه، ويصبح حال الطفل وهو باك غير راضٍ، مبرراً لوجود حالة الوالد.

وهكذا عندما يحدث خلل ما في البيئة التي يعيشها الإنسان تتراوح حالته تارجمناً في كلا الاتجاهين بين حالة الطفل المستهلك وحالة الوالد.

وهذا هو بعينه موطن الداء في أي خلل يهدد انسجام الحياة الثقافية للمجتمع، إذا ما بدت هزيلة تنأى عن

إذا استبد (التراث) بالحياة الثقافية فاهتم أفراد المجتمع بكل ما هو قديم وموروث، دون أن يُنسَخ مجال للعلم أو الأدب والفن، قلنا إن هذا المجتمع عليل مثله كمثل الإنسان الذي تستبد به حالة (الوالد)، وأمثله هذه المجتمعات كثيرة، وهي تميط بنا من كل جانب، إنها المجتمعات التي تعيش الحاضر بعقلية الغابر من العصور، وفي مجموعها يمكن وصفها بالتخلف والرجعية.

والمجتمع الذي تصبغه الصبغة العلمية المجردة حتى تحرم حياته الثقافية من جذورها التراثية، ويحصر في التراث نفسه من قدراته الإبداعية أدباً أو فناً. هو أشبه ما يكون بالإنسان الذي يعيش حالة (البالغ) دون أن يسمع لنفسه بالإتصالات لصوت الوالد أو الاستمتاع بحرية الطفل، ويمكننا اعتبار المجتمعات التي كانت تعيش الضمولية في أوسع صورها مكرسة كل طاقاتها في المجال العلمي على حساب التراث من جانب والأدب والفن من جانب آخر، يمكن اعتبار هذه المجتمعات من أكثر الأمثلة على هذه الحالة حضوراً.

وإذا افترضنا أنه يمكن لمجتمع أن يُفسَح للفن أوسع المجالات ويقتض اسماء الأديب أوسع الأديب، ولكن على حساب تفويض ملكات النشاط العلمي وعلى حساب ضمور الصلة بالتراث، فإن هذا المجتمع هو أشبه ما يكون بالإنسان حين تستبد به حالة الطفل، وهي حالة يصعب أن يستمر عليها إنسان أو يزيد بها مجتمع، وهذا هو الوضع في المجتمعات التي نعتبرها ملاهي العالم.

المنام الخوف الذي كان يميزها. كل مجتمع معرض لأن تمر به أزمة أو ضيقة، وهذه الأزمات إما أن تكون مزمنة، تبقى من الزمن ربحاً، كالأزمات الاقتصادية مثلاً بوجهي الركود والتضخم، أو كالأزمات السياسية مثل أزمة الديمقراطية التي تنعكس على اتساع الفجوة بين الحكام والمحكومين، أو هي أساساً ما ينشأ على أثرها تقسيم المجتمع إلى حكام ومحكومين، أو أزمات الاحتلال العسكري الاستيطاني الذي يُلَبِّث وجوده وينشأ مخالفه في كل جنبات الحياة، وقد تكون الأزمة حادة مفاجئة سريعة وغير متوقعة، ككارثة طبيعية... أو إحصار أو زلزال أو بركان، أو هجوم عسكري مباغت يهدف إلى القضاء المبرم على الهوية أو إلى تغيير معالم الخريطة السياسية المتفق عليها... وغيرها وغيرها من الأزمات والشدائد، فماذا يحدث في الحياة الثقافية للمجتمع عندما تغشاه أمثال هذه الأزمات أو تتعرض لثل هذه الضغوط؟ إنها حينئذٍ مثلها مثل الإنسان، إما أن تسود مناهجها الثقافي حالة القنات، أو أن تنكس حياتها الثقافية إلى حالة الفن والأدب المستهلكين.

الحياة الثقافية للمجتمع الذي يعيش أزمة أو يعاني ضيقاً، إما أنها حياة ثقافية سلبية أو أنها حياة ثقافية مُسْتَهْلَكَة. وإذا ما سادت الحياة الثقافية حالة الوالد أو (التراث)، أو ارتدى المجتمع كله في حضن كل ما هو قديم وعتيق وموروث وأصبح الهدف الأسمى لأفراد المجتمع هو التماس الملاذ في كل ما مضى من زمن وما على عليه من خبرات، حتى يسيطر القديم ويسود، بل ويلغى، فلا يفسح مجالاً للعلم ولا يهيئ فرصة لإبداع فني أو أدبي، وتتعاظم هذه السطوة حتى تصل إلى الدرجة التي يصبح فيها الاعتراف بنتائج البحث العلمي،

والسماح باستعمال التقنيات الحديثة في الحياة اليومية وهذا يمدى ما يطابق به هذا العلم أي هذه التقنية، مع ما يسمح به التراث، أيًا كانت منافع هذا التراث ومضاربه، ومن جهة أخرى تحجم سماحة الإنتاج الأدبي والفني ويُنشَب أي منهما بطل لقيط منزق في ركن قصي من الحياة، تحلجه العيون بنظرة ازدراء، ولا تسمح بالاقتراب منه إلا في حالة استيفائه لشروط معينة يصوغها من يكتسبون بشوب التراث. ولما كانت الثقافة طابع عام للحياة في المجتمع، فماذا نتوقع من حياة تتلون ثقافتها بالسلبية؟ ماذا نتوقع منها إلا أن تكون حياة راكدة أسنة بكل المقاييس، يركن الناس فيها إلى التراكم ويسعون إلى الشهرة والدجل، وينتظرون حلولاً لمشاكلهم من الغيب، وكأنهم يستعدون عصر المعجزات مرة أخرى. إن هذه الصورة ليست صورة نظرية ولكنها صورة حقيقية، وأمثلة كثيرة، ألا تُنشرُ حتى الآن كتب صفراء تروج في بعض المجتمعات ويدافع عنها تيار بعينه من الناس؟! بعض هذه الكتب يصاح الكافرين القائلين بكروية الأرض وإذا ما سادت الحياة الثقافية حالة (الظلم للمستهلك)، أو الأدب والفن الرديء الهابط، ألت بالمجتمع كله حالة من الذكوص الشامل إلى طفولة باكية غير راضية وغير قاهرة، ينتشر الأدب الرخيص الذي يخاطب الغرائز في أحقر حالاتها، تنتشر كتب مثل «رسائل الغرام»، وماذا تفعل في ليلة الزفاف؟ فتجد من يرتزق من بيعها وتوزيعها وتجد من يقبل عليها ويفتنها، ويتحول النظم العامي الركيك إلى مصاف الشعر بقدره قادر، تذبل اللغة الفصحى وتغدو نبتاً غريباً وإن كان في تربيته، يسعى الجميع إلى الإنتاج السطحي سهل الرواج وسريع المكسب، ويحل الريح المادى محل الإبداع لذاته،

وثقافة الأزمة على هذا النحو هي مزيج من سلفية معتزلة وفن وأدب سفيهين، وكلما ازداد الفن والأدب سطحية، ازدادت سطوة السلفية وتمكنت من تأكيد مبررات استمرار وجودها وبيدولها وكان المجال أصبح مفسوحاً أمامها للقضاء على ما هبط من أدب وفن، فظالما بقى الطفل باكيا غير راض استمر الوالد يكفكف دمعاه أو ينهره - والسلفية العليلة في هذا الوضع لا تدري أنها والفن والأدب الذليلين سواء بسواء كلاهما عرضان أساسيان لثقافة أزمة.

من التعذر إلى النهضة

في حالة الأزمة يحتل مكان الصدارة في الصورة طفل غير راض يبكي، ووالد ينهر، ويغيب البالغ عن الصورة تقريباً، ويدون أى تعقيد لن نخلف إن قلنا إنه في تجاوز هذه الأزمة والعبور إلى ما بعدها، تغير مناظر يجب أن نتوقعه في تكوين الصورة بحيث يحل الطفل البدع محل الطفل الباكي غير الراضى، ويحل الوالد المطفئ محل الذى يغير السبيل دون إيجاب أو تسلط محل الوالد الغاضب الناهر، والطبع لابد من أن يكون هناك مجالٌ فسيحٌ أمام البالغ الرشيد لكي يعمل العقل ويستخدم العلم أولاً لتلطيل ما صار إليه، ثم الاضطلاع بالنهوض من الكجوة وتجاوز العثرة.

هذه هي بالتحديد ملامح التغيير التى من الممكن أن تميز الحياة الثقافية لمجتمع ما بعد الأزمة - تحفظاً - أو لمجتمع الاستمرار والنهضة بوصفه أملاً مرتقباً.

في ثقافة المجتمع الذى يتجاوز أزمته، والذي يسعى في طريقه إلى الاستقرار والتقدم، يتجوأ العقل مكانه

ويتهود الفن فتتفكك السوق بالشرطة التسجيل التى تلوث الذوق وتهبط بالوجدان ولا تترك للمستمع إليها أثراً سوى الشعور بالغشيان والبحث عن علاج للصداغ، وتندس بين مفردات الحياة الفنية محملحات جديدة لم تكن معروفة من قبل مثل «أفلام المقاولات» وهى الأفلام التى يجتمع العاملون فيها على مقهى فيتلقون على تلفيق عدة مشاهد، وفى غضون أسبوع أو نحوه ينفذون، فيرطون بين هذه المشاهد ربطاً تعسفياً يضمنون به تعرية ما أتبع من أجساد وإمداد ما أمكن من قيم وجرح ما تيسر من مشاعر. هذه هى صورة الأدب والفن الهابطين فى مجتمع الأزمة.

ومجتمع تتسم حياته الثقافية بالاستهلاكية، لا يمكن إلا أن يكون أفرادهم مزيجاً من الغاضبين والعابثين، فهم قاضبون... يعيبون زمانهم وأسلافهم وحكوماتهم، فى حالة تدمر مستمرة، أى بكائية مستمرة على ما صارت إليه أوضاعهم، يشكون دون أن يقدموا أى اقتراحات، يرفضون بعصبية كل المتاح ولا يقدمون بديلاً، لا ترى عيونهم سوى السلبيات ويأبون أن يروا ولو بصيصاً واحداً من الأمل، ما أشبهه للتظاهرات النيرة العشوائية التى نراها بين الحين والآخر.. بالطفل الباكي المتذمر الذى يرق الأرض بكلاً قديمه ويحطم كل ما وصلت إليه يده. وهؤلاء الأفراد من أهل هذا المجتمع هم فى الوقت ذاته، يملبون ولا يقدمون، يمحسون فى تعديد حقوقهم ويتناسون واجباتهم، ينكبون على شراء السلع الاستهلاكية ويحرصون على اقتناء الكماليات، ويشعرون بالقهر الشديد لو حالت إمكانياتهم المادية دون ذلك.

أهل مجتمع الأزمة هم خليط من المتواكلين المشرقين فى الغيبيات ومن الغاضبين العابثين فى الوقت ذاته.

القيادي في توجيه ندف المسيرة كما خلقه الله على قمة جسد الإنسان، والمقصود بالعقل هنا هو كل ما هو منطقي يتناغم مع أسس التفكير العلمي وقوانين الطبيعة ويُستفكر مصدر الطاقة لطيف عجلة المجتمع في الاتجاه الذي من شأنه تقليل المعاناة بصورة واقعية ملموسة وليست على هيئة وعود يتاجل موعد الوفاء بها كلما حلّ. فثقافة المجتمع الناهض يدعمها عقل واع وليس غارقاً في أحلام اليقظة، وبالطبع فإن مردود هذا على المجتمع هو ترميم حركة البحث العلمي ليكتشف الجديد ويقدم الحلول القابلة للتطبيق. بحيث يجب أن نشعر بأن هناك تغييراً ما قد طرأ على البحث العلمي كما نعهده الآن في حياتنا الثقافية؛ فهو الآن قرب فضفاض مجشو بملايين الأوراق العلمية التي يقدمها أعضاء هيئات التدريس الجامعية مبتغين استيفاء شروط الترقيّة للمصوّل على لقب أعلى، عندما يسود العلم تصبّح كل التطلعات رهن التحقيق، ويصبح حشد الهمم والطاقت والعمل الجاد هو السبيل الوحيد الذي تعقد عليه الآمال لعبور الضيق الاقتصادي، والانفجار السكاني، واللاسكن والاستقرار. وهنا يصبح من الاستطارد غير المفيد أن نسهب في وصف صورة أناس يعيشون في مجتمع يقرّده العقل، باختصار اقول: أنهم سيتحولون من موقف الطفل الباكي غير الراضى إلى موقف الطفل المبدع المبتكر.

الأدب والفن في مجتمع ناهض هما الإبداع والابتكار الإنساني الصادق فكرياً مكتوباً أو منقولاً أو مرسومياً أو مسموعاً أو مشاهداً عملية الإبداع من الوضع متزنّاً متناسقاً متسقاً تصبح تنقيباً عن كل المعاني العميقة الجذور في اللاوعي الجمعي لاختيار انسبها، وإضافة

أحلى ما في الواقع وما بعد الواقع من رموز، وهكذا تكتسب الحياة بصفة عامة بالصورة الجميلة، والصوت المتجانس، والمسرح الراشد، والنحت الشامخ، والشعر الرشيق، والكتاب العميق، والرواية المتواصلة مع الزمن وحكمته والمكان وعبقريته. وفي مجتمع متجاوز لآزمت تنهار الأسوار وتتلاشى القيود، ومع هذا لن يكون هناك خوف من ظهور جسد عار أو لقاء غرائزي هو موضوع لفن أو تجربة يطرحها أدب، ففي هذه الحالة لن يُكفي هذا العمل الفني أو هذه القطعة الأدبية في وجدان المتلقي، شعوراً سوى أسمى ما يمكن أن يميزه كإنسان في تناوله لكل العراء الذي ربما يعتبره تجريداً لحياهه عن كل الزخرف الذي صنعه البشر ليختفوا فيه عن عين الخالق أو ليُخفوا فيه صنعه الخالق.

والتراث في ثقافة ما بعد الأزمة يسهم بالقدّر نفسه وعلى قدم المساواة مع كل من العلم والأدب والفن في تكوين حياة ثقافية نامضة فعلى أهل مجتمع ما بعد الأزمة أن يبحثوا في كنوز سلطهم عن أشجع ما وصلوا إليه من علم وتقنيات شُيدت ما ناطع الزمان وظل باقياً حتى الآن، عليهم أن يتقّبوا في إرث الماضي عن القيم الرفيعة وعن لحظات التقدم والرفعة في تاريخهم، عن بطولات الأجيال التي سبقتهم، وعلى أهل المجتمع الناهض أن لا ينسلفوا من جلودهم بمعنى أن يصلوا في صديقهم مع أنفسهم إلى الدرجة التي يصعب فيها طابعهم الموروث ناضحاً على نتاجهم بصورة تلقائية وليس بتعسف وتحميل مجاف لطبيعة الأشياء، فلا مجال في مجتمع النهضة للخوف من الماضي، بل ربما يكون في مجتمع الاستئناس به معين على وحنة حياة كونية باردة دبّت عواطفها وانهارت قيمها الجميلة. والدين بالنسبة

المعثرات؛ يدركون نقائصهم في غير ياس، ويرصدون آمالهم في غير مبالغة يمانون حياة اليوم وهم راضون بغير خنوع، ويطالبون بغير تعجيز أو عجز، ويستكون من أوجه القصور بغير تذمر، ويرفضون مالا يقبلون بغير تدمير، ويقترضون الحلول من غير كبر، ويستعسكون بترائهم من غير تواكل وتسمو قيمهم الدينية بما فيها من جمال وسمو فتؤثر تأثيراً جميلاً على سلوكهم دون احتياج لقيد يگول شارداً أو عصا تزلّم كسيحاً.

للثراء هو لؤلؤته الوحيدة، والكنز الذي لا يباريه كنز في الشراء، والمنع الذي لا يدانيه منبع في العطاء، مصدر أكيد لعلاقة وطيدة مع الخالق المتعالي الجبار الرحيم، مصدر لعلاقة من الصفاء والتصالح مع الذات والآخرين، ولضوابط عامة نرى في رسوخها مزيداً من الاستقرار والأمنان لنا ومن يرثنا من أجيال.

ومجتمع ثقافته على هذا النحو يشكلها بالغ راع، وطفل راض، ووالد ناضج حكيم؛ لا نخال أن أهله يعيشون إلا وهم متوثبون للتقدم، مصممون على تجاوز



وجوه مروان قصاب وأقنعتة

هاجر مروان قصاب باثني من سوريا إلى ألمانيا في منتصف الخمسينيات بعد دراسة الأدب العربي في جامعة دمشق مدة عامين. بدأ دراسة فن الرسم في أكاديمية الفنون في براين وقد بلغ الآن الستين. في بداياته كان يدرس الرسم على استئله المعروف هانز فريزر الذي كان يمثل المدرسة التاخية، Tachisim، والبقيع، ولم يتأثر بهذا الاتجاه إلا قليلاً جداً. يعمل مروان الآن خلفاً لاستأله في المعهد نفسه استاذاً لفن الرسم. بدأ في إنشاء الدراسة رحلة البحث الشاقة عن أسلوب في الفن يلائم نفسيته وخلفيته الشرقية ويجذوره العربية الإسلامية. وسرعان ما استطاع أن يقبض على طرائف فن الرسم وأن يؤلف بين المختلف ويلائم بين الأضداد والتناقضات ويطور أسلوبه ويحدد مواهبه.

ومن الواضح أن للدراسة التعبيرية كانت أقرب إليه من تيار (البقيع)، فهو من فنان مراحل كما يقول هو عن نفسه، ولكن يبقى هذا الإلحاح للبحث عن ماهية - الإنسان - تشكلياً وإخضاعها لفننه، هو أساس الأساس في سائر مراحل.

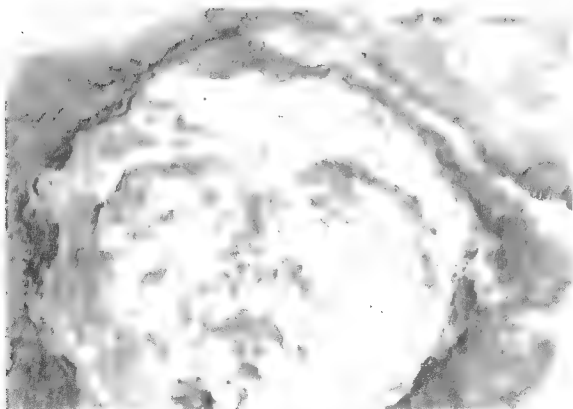
بدأت عند مروان مرحلة الرسوم - الوجه من عام ١٩٦٨ إلى عام ١٩٧٨، في الرسوم - الوجه ترى تعابير الوجه التي تظهر بوضوح في الصورة المشخصة جداً التي يمكن التعرف عليها عن قرب دون غموض. اللهم إلا الغموض الذي يحمل الرسوم التعبيرية، وفيه القلق الذي يتراوح بين الغموض والوضوح.

في عام ١٩٧٣ حدث تحول في إنتاج مروان إذ بدأ يبحث عن مظهر للإنسان من خلال تناقض الشعور والاحاسيس. لقد ركن مروان في هذه الفترة على رسم الوجه. إذ كان يرصد من خلال الموضوع وجه الإنسان في تحولاته التي تكاد لا تحصى. ونادراً ما اجتمع في الوجه كل هذا العمق الهائل في التعبير والامتداد والفرص في الطبقات الداخلية، وبالتالي في أعماق الحقائق. هكذا يقول يورغن ميركرت - الناقد واستاذ فلسفة الفن.

في الفترة الأولى في مرحلة الرسوم - الوجوه، أي المرحلة التعبيرية الأولى في تطوير مروان، بعد الدور في مرحلة الانطباعية التي خلفها وراءه، كانت الوجه عنده تستمد على سطح اللوحة كلها، ثم صار الوجه في الحافز والاساس للعمل الفني. في هذه المرحلة كان يرسم الوجه فيجعل منه مشهداً مزدوج الإيحاءات فيه الأسرار والشعور والعواطف، ويصل التوتر في الوجه إلى درجة الخطر، والقلق إلى درجة الانفجار، ثم أصبح أغلب ماكتشفه العين في لوحات مروان أن الأشياء في داخلها تتمركز وتتغير وبالتالي قابلة لإعادة الترتيب كل مرة (كما يقول أندرواس العربي عبد الرحمن منيف).

نلت مرحلة الوجه التي أرقها مروان عام ١٩٧٨، مرحلة الطبيعة الصامتة وهو في هذه الفترة يطرأ أسئلة، إذ إن هذا التحطم القاسي للشكل الفيزيائي كما الفتح العين، يعيد الأشياء إلى التراب أو إلى عناصرها الأولى

في المرحلة التي أتجز فيها مروان مجموعات جديدة - طبيعة صامتة - صار توتر اللوحة أكثر خصوصية فعمل مروان في هذا الموضوع بقدرة فائقة ونشاط محرم دائم، كأنه كان محملاً على موجة منطلقة أبداً في اللا محدود، وفي انتفاخ واتساع إلى أقصى الاتصاف.



1974

[A horizontal line of text, likely a page number or reference, is visible at the bottom of the page.]

في مرحلة (الدُعي - العرائس) تأخذ الصورة وتليق القناع الفكري وبور الحافز. تلخذ وضماً طبيعياً غير مصطنع، وتبدو بانسة مهزومة خائرة العزم أو تستجدي العطف والشفقة لكن بحيث يمكن شبه مختلف وراء كثافة اللون الدماق.

أما الحجاب - القناع في فن مروان فله دور كبير مرموق يمتد من التاريخي - إلى الخصوصية - الذاتية ويشهد له القدرة الخلاقة والإبداع في لوحات الأئمة أساتذة الفن الأوروبي الذين يعيدون ذلك إلى منبع مروان - العربي - الإسلامي.

القناع عند مروان نوع من الوضوح، يعكس ما نتوقع في غموض اللوحة. لمروان اللغزاني العربي الجهور والثقافة والانتماء الحضاري (إضافة إلى ثقافته الأوروبية للحققة) يريد أن يقول إن لشهد وخصوصيته هي في الاقتراب وإلغاء المسافة من أجل أن نستطيع قراءة القلق والتمزق والشبق الذي يوضع من خلال القناع ومن يرأه أكثر من إخفاء ملامح بقدر ما يريد إظهار الشعور والعاطفة والجش. فالقناع بالتالي هو نوع من الازدواجية: هو إذن حافظ من خلاله يبين كما لو أنه شاء أن يواجه التعري والوضوح، وهو أيضاً الكشف الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى التموه والتشويه . أما أشخاصه هؤلاء المائلون أمامنا في مشاهد متشابهة فهم ليسوا إلا أجباماً من شهوات والرغبات والآلام الفردية. يذكر الناقد الفني الألماني دوبرت كوديلكا الذي لا ينتمي إلى «عشيرة المستشرقين» في دراسة عن فن مروان أبياتاً مترجمة إلى الألمانية للشاعر العربي الشابفة الأدبياني في وصف الحبيبة عندما تسدل الحجاب للوداع:

سقطت الشخصية ورسم فرد إسقاطه
فستنزلت في واقفنا بالبد
بشخصه بقدره كـ لن يناله
فتم يتكاد من السطالة يمتد
نظرة إليه بحاجته لم تقطعها
لنظر المستقيم إلى وجهه الفؤاد

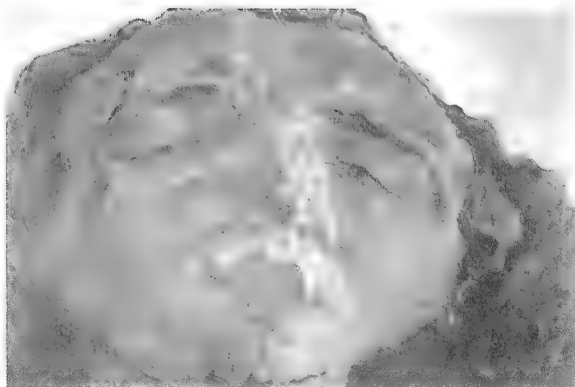
إن أبيات الشابفة الأدبياني هي من أحب الشعر إلى نفس مروان، ولا شك في أن الأستاذ دوبرت كوديلكا الذي كان لفترة زميل مروان في المعهد، يعلم عن إعجاب مروان بهذا الشعر. مروان عاشق وقارئ شعر ممتاز، فليأت، النابية كانت حافظاً لبعض لوحات - (الأقنعة) - (الحجاب). وأغان أيضاً أننا نجد اليم في هذه الأبيات قراءة ما للوحة من لوحات مروان. وأخيراً أرائي. بحاجة إلى التأكيد بأن مروان هو الرسام المتمني، أعنى الانتماء إلى الوطن كما هو واضح في فنه. هذا الانتماء هو الذي دفعه إلى استلهام التراث العربي الإسلامي في إبداعاته الفنية.

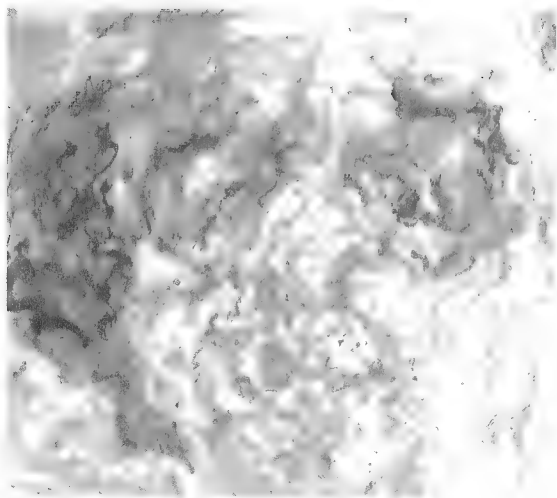
وفي العام المنصرم شهدت عاصمة الفن العالمي باريس أول تكريم من نوعه لفنان من أصل عربي ممثلاً بأربعة معارض شخصية متزامنة بين منتصف حزيران حتى نهاية آب ١٩٩٣ في قاعات متحف الفن المعاصر العربي في معهد العالم العربي، وفي صالتي بيكر، ويانغو روي في باريس، والمعلم والأجل من ذلك هو اختيار لوحات مروان لمعرضها في المكتبة الوطنية في باريس Bibliothèque nationale على يولي القصة واختراعه كل الحواجز نحو العالمية المرجبة.

إن اللوحات التي عرضت هناك - في الوجوه - إلى الدمى والعرائس، إلى الطبيعة الصامتة، كلها تمثل مواضيع مروان (رمواضيعه ليست كثيرة)، وتمثل فناً انتماؤه إلى التعبيرية.

أما جهود مروان في نقد الفن، وفي الدراسات المطولة عنه فهي كما قال صديقه الروائي عبد الرحمن منيف إضافة نوعية بارزة إلى المدرسة التعبيرية خاصة أن لوحاته بدأت تحتل مساحات متزايدة على جدران عدد من المتاحف في العالم.

ويظل هذا الفنان في الوقت نفسه امتداداً وفياً لأجلوره التي تدع له الحرية بأن يعطي شاراً طليعاً حتى ولو كان هذا تحت شمس الغربة.



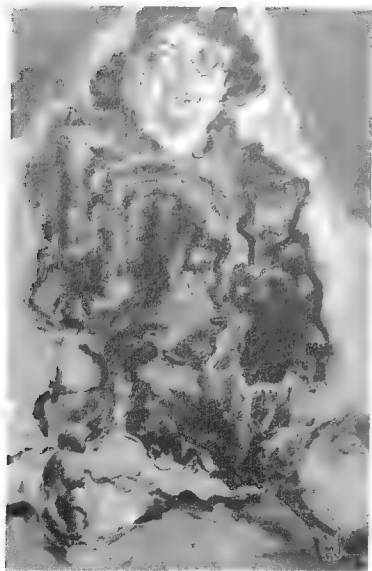


دچه راس ۱۹۷۶



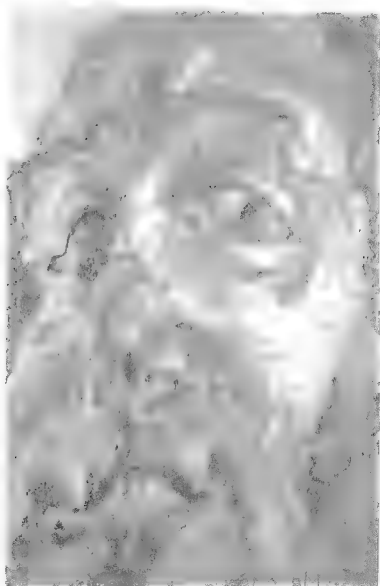
۱۹۷۹ قه

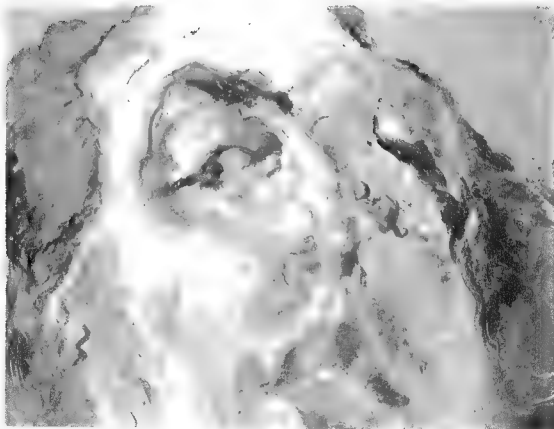
۱۹۷۷ ج۱۰



نقطة ١٧٧







رچه راس گبير ۱۷۰

عيسى علارونه

أقنعة

إلى الفنان التشكيلي - مروان قصاب -

وسائلها المهملة

أيها الأرض هيا

اطلعي لهاث العباة من شرفات الدموغ

شيعي للبحار حكاياتها وتضاريسها

فمن الظل يصاعد العرى

أو تزهر الأقنعة

أيها الأرض هيا افتحي

ممالك قيم الكلام

في الوجوه التي خلعت من شعائرها

في الروح... التي أحرقت في هياكلها

وأسكبي في الدمى... خريف النخيل

في حدود البلاد القديمة.

يخفق الكون في غمضة

يتلطم في موجز

يتقلب عند هبوب الزجاج

وينلق حبراً على صفحات الهواء

يتسريل بالكلمات الكسيحة

يتزرن بالأمكنة

ثم يختلط الإرث بالوعد

في لغة وسفر

اسمه يلتحي بنجار السديم

ويمتد حلاً إلى مبتدا وخبر.

تراقص قوس التراب

توسع فيه فضاءات لونٍ ولهوٍ سراب

تصير غريباً

... قريباً كسجع النوارس

تكتب هاربة الحلم

أو جسد امرأة في القناع السؤال.

واقفاً في الحدود الصغيرة

وما ادخلوك إلى غابة الرغبات

تلبثت

طول الليالي وراء ستار شفيف

سيمنحك الوقت في خطوة ضائعة

لتمخر في عشب الجرح بين هتاف الإبادة

ونبض القلق

الذي يتقلص يحترق الغيب

وراء القناع وحى الشبق

يستوى... فوق سيدة الوهم والذاكره

في مرايا القطيعة تركض سنبلة الريح حتى خطوط

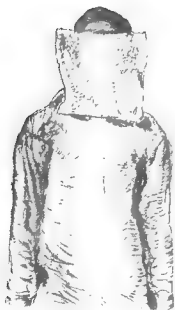
الولادة

هذه امرأة الماء لم ترتق

المطر اليابس الآن أوغل في جلدها

كلما طلعت من نوى الأجنحة

قايضت بغيوم الحنين إلى قرطبة





1994

مضحكات كونية...



الغراب ودنانير الشمس

ماذا نملك فى ما لنا من لون أو من شكل عظامنا وحركة أجسامنا أو فيما لنا من معنى إذا كان هناك أو لنا معنى.. ومع ذلك نحن نملك الكثير من الحركة بل وقدراً من الرشاقة والجمال قد لا يعترف به البشر ولكنى أحسه وأدركه عندما أطيّر وأفرد الأجنحة وأحركها فى الهواء وأستشعر عرضها وقوتها وتنفيذها المباشر لما أريد من اتجاه إلى الأمام أو إلى الأعلى مع الانقباض.

لقد شوه البشر كل شيء عن الغراب ولمست أدرى من أين أتوا بكل هذا الشر والخراب والشؤم الذى صبوه على وكأنهم يفرقون من نفوسهم ما غطوني به من سواد ومن معانى الشر. كل ما أعرفه عن الشر أننى لا أستطيع أن أقاوم اللعان والبرق وانعكاس ضوء الشمس على جميع الأجسام المصقولة والكابية، الصغيرة، والكبيرة.

ضوء الشمس فيه شيء يدفعنى للحركة وللانقباض والخطف أو ما يسمونه سرقة. وعندما يتم هذا أسرع للعث المنكوش الذى أصبح مليئاً بأشياء صغيرة كانت فى لحظة ما تحت ضوء الشمس وصدر منها بريق ولعان حركنى للحركة والاحتفاظ بها دون أن أعرف ماذا سأفعل بها. فهى لا تؤكل وهى فى

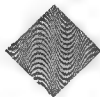
الأغلب صلبة يصعب تحميمها إلى قطع أصغر لتبتلع.. هى فى الحقيقة جميعها أشياء لافائدة فيها ولكن البشر يرونها ويرون حركتى وراها نوعا من الشر الذى إذا كان كذلك فانا لاأملك له أو فيه شيئا .

يقول البشر أننى الغراب النوحى . وقد يكون لديهم تفسير لهذا الاسم غير السواد وقد تكون فى ذاكرتهم تجارب أو أحداث من أيام نوح والطوفان ولكنهم يرون أن لونى وصوتى وما يعطه هذ الصوت هو دائما له دلالات الخراب والشؤم . وعلى الرغم من اختلاف ألوان البشر ومساكنهم وأراضيهم فإنهم يكادون جميعا أن يتفقوا على هذه المعانى والاتهامات لى ، بل وحتى مع اختلاف لغاتهم ونفمة كلماتهم فإنهم يصنعون لصوتى مقابلا له معنى اليأس والضياع وعدم الفائدة . لاشك أن هناك شيئا ما وراء كل هذا التكتل والاتفاق ضد وجودى . فلست محبوبا ولا أعرف أحدا من البشر قد مال إلى العطف على أو تربيتى أو خلق أى نوع من الألفة والصداقة بينى وبينه .

إننى أمثل شرا أو الشر لهم و الخراب أو الضياع ولايكاد ينافسنى فى هذا إلا البوم الذى لا أعرفه جيدا على الرغم مما أعرف عنه من قسوة وما أدركه أحيانا من حكمة . وعلى الرغم مما بيننا من فوارق فإن الغراب والبوم لدى البشر متقاربان . ولكن فى ماذا .. فى هذا المعنى الغامض العصى على الفهم للشر الذى يحتونه من نفوسهم ويلقونه على أو على البوم وكأنه صيغة تدخل الجسد دون أن أستطيع التعامل معها أو فهمها أو حتى التصرف على أساسها . ولكنى أعرف بوضوح أننى مطرود غير محبوب أمش بقسوة وأن صوتى يملأ نفوسهم بالتشاؤم دون أن يصبح هذا التشاؤم حزنا جميلا أو أسى أو حتى مدعاة للتفكير والتذكر .

لقد قلت فى أول الصباح الذى يسمونه أحيانا نعيبا كل ما أعرفه من خروج طبيعتى عن سياق ما يملكونه . فانا لا أتردد مطلقا عند اللمعان والضوء من الخطف والفرح بما أخطف والذهاب به بعيدا . إسورة من الذهب أو الصفيح، قرط من الألماس أو الزجاج، أى شئ متعدد الأسطح يتلقى الضوء وأشعة الشمس ويعكسها على عيونى فى السماء وأنا أجوب أرجاها من شجرة لشجرة أو من سطح لسطح.. فانا أخطف وأروح على.. ليس لى فى الحقيقة سطوح ولكل عش أخزن فيه ما أخطف حتى يثقل العش

ويقع من تلقاء ذاته أو مع هزات الريح أو فروع الشجر. وعند ذاك يضيع كل ما خطفت وقد يفرح البشر أنفسهم بما يجدون في بقايا العش وأحياناً يخطفونه هم ومع ذلك فأنا المتهم دائماً وأنا الذي أخطف وأطير.. ولست أدري لماذا لا يدركون أن الخطف يتبعه دائماً الطيران أو الهرب.. ألا يفعلون هم ذلك. لقد أصابني هذا الخطف بشيء من العرج في المشية أو عدم الانتظار الذي لا يضيع إلا وأنا فارد للجنة، طائر في السماء. فعند ذلك أحس أنني جميل على الرغم من كل شيء، وأنني حر قادر - لاشتر في على الإطلاق. في ساعات الظهيرة، وهي أفضل ساعات حركتي أنشغل تماماً بالشمس وخاصة عندما يتخلل ضروها فروع الشجر وأوراقها وتقطر منها على الأرض أقراص صغيرة وكأنها دنائير أو قطعة نادرة من الحلوى محالاً يملكها إلا النساء. في هذه اللحظات تتملكني الحيرة والرغبة الشديدة في جمع كل قرص من أقراص الشمس ودنانيرها ولكنني كما تعلمت، دون أن أتوقف عن المحاولة، لا أستطيع بالمنقار أو المخلب نزعها من على الأرض لحملها إلى العش فهي تظل دائماً على الأرض وتظل دائماً تغوييني دون أن تمتلك. والغريب أنه ليس هناك من البشر من يحاول امتلاكها غيري كما أنهم ليسوا غيورين عليها هم غيورون على حليهم وعلى قطعهم الذهبية والفضية. ليس البشر سذجاً حقاً. كل هذه الثروة على الأرض ملقاة تخايل عيني ويجتمع فيها أسر وجمال لا يوصف وهم ينظرون إليها عابرين غافلين. وأكاد أظن أنني لو استطعت خطف هذه الدنانير من على الأرض، أو على الأقل بعضها، فإنني قد أتوقف عن خطف الأساور والأقراط من على النساء أو من أيديهم ومخازنهم وقد ينتهي أيضاً هذا الشر الذي يعرفونه في. فمعاني الضياع والشؤم ترتبط بالفقدان وأنا في الحقيقة لا أريدهم أن يفقدوا شيئاً. وأن يساعدوني على أن أمك كل هذه الكتون التي تلقيها الشمس على أرضهم من بين أوراق أشجارهم. هل الشر لمعان ظاهري سطح مصقول وهل الفقدان الحقيقي إلا هذا المعجز المطلق عن خطف هذا اللعان المرمى على الأرض؟! أظن البشر محقين في ترجمة صوتي إلى معاني الضياع واليأس وعدم جدوى المحاولة فهم - رغم كل شيء - عارفون، الذكياء.



وردة الندم

السموات نحاسٌ شفقى، ونُؤاباتُ غصون

وطيورٌ عائدةٌ

وأنا فى غبشِ المغربِ نجمٌ من عصورٍ بائدةٍ

فى دمي «بوللير» يبكى

جرحُه الطالعُ من ليلِ المسراتِ الخفيةِ

وردةٌ حمراءُ من أحراشِ «مالا بار»

غاباتِ الجنوبِ

ومَجُ الخضرَةِ فى أنبائها وهجُ الزُمرّدِ

حطَ فيها طائرُ الشعرِ يفنى

لصبايا الماءِ والخضرَةِ والشمسِ

والوانِ الرمالِ الذهبيةِ
 جَذَبَتْهُ نحو سرِّ الساحِلِ السَّحَرِيِّ
 أصداءُ طبولٍ وثنيةِ
 نَبَتْ في صدره وردةُ عَشْقٍ شبقيةِ
 غرسَتْها في دم القلبِ فتاةُ الأبنوسِ
 طفلةُ تقطُرُ بالندِّ وبالصدلِ والحسنِ الخرافى الشُّموسِ
 شفةُ لَمِاءٍ من توتٍ، ونهدٌ مثلُ جوزِ الهندِ
 مغسولٌ بشهدٍ ونبيذِ
 حَصَرُها الأُمَيْفُ مَضْفُورٌ من العشبِ وعامرِ
 يُشْعِلُ الرُّقَصَ بأصلاِبِ خُصُوفِ الصَّخْرِ والأشجارِ
 تساقطُ أثمارٌ ويعلو صوتُ موسيقاٍ من الأغصانِ
 والطيرِ ومن شَقَشَقَةِ الصَّنَجِ بكفِ الحلبةِ
 المحمومةِ الأقدامِ يمشى في الشرايينِ دُوارُ السكرِ
 من عشقٍ بدائىٍّ وإيقاعٍ لذيذِ
 كإلهٍ وثنىٌ نَحْتُهُ راحةُ الموجِ من الصخرِ
 وغلتهُ القبانلُ
 بأكاليلٍ من الزُّهْرِ وأصدافٍ ومسكٍ ونحاسِ
 ضَمَخَتْ مَعْبُودَها الغُربىُّ بالطيبِ؛

عصير من بهار الشرق مشبوب
بنيران الحواس
وسننه هيكلأ من شجر الكاكاو والموز
وعرشاً من جذوع الأناناس
قدمت قربانها العارى لمولاهما
وغابت في صلاة جسدية
فتنشأها كموج البحر إذ يفشى رمال الشط
في ليلة مد قمرية
وانتهى العرس الطقوس القصير
فتغنى طائر الشعر الإلهي بشمس العشق
واللذة في الصبح ومطر
وتولّى عائدأ من «ملابار»
لسماء من مرايا قاتمة
فوق نهر «السين» من سقم وقطران ونم وغبار
من ضباب الفحم والثلج وأسداف الظلام الأبدية

●

أه ضيعت فتاة الأبنوس
أه لا تبك على نغم الجنوب

فى لىالى الرعب والقسوة والبرد أو الفيوس
أه لا تبكِ على نهْدٍ من الجوزِ ولا خَصْرٍ من العشب
ولا عرسِ الطقوسِ

فهو لن يُجْدِي البكاءُ
لا، ولن يُجْنِكَ ما تَسْطُرُ فى وجهِ الطروسِ
لا تذبْ فى ندمِ النارِ صديقى
إننى ضيعتُ ما ضيعتَ من دُفءٍ ومن ضوئٍ
ومن عشقٍ وريقٍ

لم تُعِدْ حَرْقُكُ دمعَ الشعْرِ ما ضاع
من الحلمِ ومن شجرِ البروقِ
أه لا تبصُتْ عن الفجرِ
فلن تاتيكِ فى الظلمةِ إلا الشروقِ

أه «بويلير» رفيقى
أه «بويلير» شقيقى
وجهك المحزون وجهى
جرحك المحرورُ جرحى
وانتفاضُ الدَّمِ فى أعراقك السوداءِ
من نبضِ عروقتى!

تبتسم



حرصت على أن أذهب فى الموعد المحدد الذى ابليت به، لا اتأخر. لذا غادرت البيت مبكراً، قبل الموعد بساعة. كنت قد قدرت الوقت الذى سوف يستغرقه قطع المسافة مشياً، ووجدته متوافقاً مع حالتى الصحية ومع الظروف النفسى الذى بات يثقل علىّ خلال الأيام الماضية، فقررت أن أمشى بأمل الاستحواذ على بعض الهدوء وصفاء الذهن قبل المقابلة. ورحت بعد ذلك - أثناء مشىي - أرتب فى رأسى الكلمات التى سوف أقولها، والردود التى ينبغي على أن أجهزها للاستئلة والمقاطعات المحتملة..

وأنا أصعد أول درجات البناية - حين وصلت - شاهدت الوسيط - صاحب الدعوة - يهرول نازلاً نحوى، ووجهه يشى بتوتر لم يرحنى، وشعرت بالمبالغة فى كلمات الترحيب التى نطق بها بلسان متعثر. ملازمى للبيت طويلاً أقامت بينى وبين الآخرين حجاباً وثقلت لسانى، فلما أردت أن أتكلم كى أعبر عن هواجسى فى مقابل الترحيب المبالغ فيه والتوتر البادى فوق صفحة وجهه، لم يطاوعنى لسانى، وإذا به يعطينى ويزيل الغموض قائلاً:

- تأجل اللقاء..

توقفت عن الحركة وقلت بين التشوش والغضب:

- لم يبلغنى أحد..

لم ينطق. وبدأ أنه أراد أن يتكلم فمنعه شيء بنفسه. غلب على الغضب وقالت:

- التليفون الذى دعانى كان يمكن أن يعتذر لى..

أمسك بذراعى وجذبنى برفق إلى أعلى، وقال:

- تعال نشرب شايًا.. أريد أن أتحدث معك..

كانت الحركة فوق الدرجات، صعودًا وهبوطًا، كثيفة مثيرة للفضة والجلبة.. وصعدت معه، فسرعان ما اقتادنى إلى ممر فرعى من ممرات البناية تساءلت:

- ألن نذهب عندك..؟

قال:

- الأفضل أن نجلس وحدها..

وادخلنى غرفة مستطيلة بها مائدة عريضة، يتحلق أحد جوانبها أشخاص منهمكون فى حديث وأمامهم أكواب شاي وفناجين قهوة. كانت خطواته قد أسرعت وهو يتقدمنى. قلت متحرجا وأنا أكاد أهمس:

- المكان ليس خاليًا كما أفهمتى..

فقال بسرعة وثقة:

- هؤلاء لاشأن لهم بنا..

والقى التحية على الموجودين، وتوقف عند الجانب الخالى من المائدة، وقدمنى لهم، فابتسموا جميعا مرحبين ثم عادوا إلى حديثهم. عندئذ أجلسنى وقال وهو يبتعد نحو آخر الغرفة:

- سأطلب الشاي.. ثانية واحدة..

ولم أهتم به أو بقوله هذه المرة.. كانت قد لفتت انتباهى وشدة بصرى وهى تنظر نحوى وتبتسم. وتبينت أنها ضمن المتحلقين على الجانب الآخر من المائدة، لكنها لم تكن تشارك فى حديثهم. لم تكن جميلة حسب اصطلاح المقاييس المستقرة، لكن عينيها الدعجاويين وبروز عظمى وجنتيها وشفتيها العريضتين، وشفت بسحر مختبئ وكانت تبتسم وهى تنظر نحوى ووجدتني سريعا أغض نظرى وأنطوى على خبيثتى..

عاد يحمل الشاى فى يده، وضعه أمامى وجلس. قال:

- الموضوع ائى..

قاطعته بدفع من كل مائيل صدرى:

- لاأريد أن أعرف شيئا. ولكن طالما جئت وأراك أمامى الآن، أجد أنها فرصة ملائمة لى كى أحاسبك..

تسأل فى خذلان:

- عن أى شىء؟

قلت بغضب ظاهري:

- كان ينبغي أن تستشيرنى قبل أى تصرف..

وفى نفس اللحظة، اندحر صمودى إزاء رغبة عارمة متسلطة لاختلاس نظرة إليها، فلما فعلت، رأيتها تتطلع نحوى من جديد.. وتبتسم.. ابتسامتها هذه المرة كانت مفعمة بمعنى محسوس وحاضر، لكنى لم أستطع أن أحدهه. ومثل المرة السابقة، غضضت نظرى سريعا مع تاجع مشاعر متلاطمة. وسمعته أثناء ذلك يسوق أسبابه وتبريراته ومعاذيره. قلت وقد تخلى عنى الحذر وأخذ صوتى يعلو:

- شف ياأخى.. أنا رجل عايش فى حالى، تركت لكم الدنيا بخيرها وشرها واعتصمت بعزلتى.. الا يكفيكم هذا؟.. حتى عزلتى لاتريحكم؟..

قال متوددا:

- لم أكن أسعى إلا إلى الخير، صدقني..

قلت بحدة:

- هذا تفكير مبسط للآزمة.. والطريق إلى جهنم مفروش بالنيات الحسنة.. وأدبرت رأسي بغضب مبتعدا بنظراتي عنه، فاصطدمت بعيناي بعينيها. لا تكف عن الابتسام، وابتسامتها كل مرة تشحن بمزيد من المعاني وتحشد بيوح مكتوم سرى وكلام غامض أحرار في ترجمته..

قمت كالمفزع قائلا:

- سلام عليكم..

لم ينهض وقال وفي عينيه خيبة رجاء جلية:

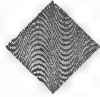
- انتظر قليلا..

قلت:

- بل كان ينبغي أن أنصرف منذ البداية.. بل لا أتى أصلا..

قام متمهلا مستسلما ليودعني. وخطا خطوتين إلى جوارى، ثم تذكر شيئا.. التفت إلى الوراء، وألقى التحية على الجالسين عند الطرف الآخر من المائدة. وحين فعلت مله رأيتها في نفس موضعها بينهم، تجلس في صمت لا تشاركهم حديثهم. حركت رأسها قليلا نحوي، وبشع من عينيها وميض خاطف أحرقني بفتنة طاغية.. وابتسمت..





شرائع معلقة

■ مدخل

بكت عتبه الباب
لما راتنى
وصاحت لماذا آتيتُ؟
لقد ضاع وجهى
وضيعنى ما عرفتُ
وأنكرنى من رايثُ
وحين أفقت على وطن
ليؤثث خوفي

* مقطع من قصيدة طويلة

توهمتُ بأبك بيتٌ....!

.....

فيا... بيتنا المستقر سراباً

وريحاً تهب على أصلها

ونساءُ معفرةٌ بالخطايا

ولناكهة من جليد ورملٍ وجرعٍ...

ويا حدة الموتِ صاهلةً بالجموعِ

ويا غابة القمر الاسود الجذر والساقِ

يا كرم اللص يوم القفول...

ويا بخل جيش البفايا باسمائهن...

أغانٍ من القش...

مائدة للنبي الموزع بين الكراسي...

رفات الكلام الجديد وقدأسه....

ما رايناه بين السّما والسّماع...

عواء المبانى على طولها...

طعم قنينة من خطاب الهزيمة....

حلم شهيدٍ بزوجته

- فى انتظار المرتب -

رغبتها في الرجال...
صهيل السرير على نهرها...
الشتاءات...
عري الجريدة...
برد الذئع...
انكسار الشفاه على آخر الضحكات
دائرة الأضحية

.....
جبالُ بطاولةٍ مرة...
قال آخر من خَقَمَ المضبطه...
ومرت وراء المسيرة...
اصوات من أوجدوا نسلها في البهائم.....
..... واللافتات.....
وسرب العناكب يعوى على جذعها...
هكذا سنسمى مواليدنا... والشوارع...
باسم الحروب المؤجلة الحسم...
والنصير..... والانكسار.....
وباسم الحواشي..... إذا اكتشف التابعون

..... هوامشهم

باسم من شاركونا حماقاتهم.....

..... عنوة

باسم من نسجوا كفنًا

للمسيح المعطل من خوفه والكتائس...

باسم الليالي الطويلة باليتم والطائرات.....

سيندثر الميثون بأبنائهم...

سوف تفني السلالات...

لغو المسلات...

... نفنى

وتبقى أصابعنا فى التشيد...

ويبقى لدالية الوقت...

حراسها والعقارب...

يا ربة الحزن أُمى...

اشتعال البكاء على منبر...

أصفر فى الروايات...

تمشى المواسم والنسوة العاقرات...

ومن نفروا للمياه...

ويطن الأفاعي..... الفراتُ
وظهر الأفاعي..... الفلاةُ
وصفُ المريدين..... خضرُ غلاةُ
يضلّهم في المسير.... الهدأةُ
هنا أو هنا أو صباحاً
ستهرب من واصفيها الصفاتُ
هنا أو هناك مساءً
ستمشي إلى عرشها
نوما جسد هائم في الطريق الصلاةُ
وإن قام من صلب مهديّ قائم
لن يطيل القيام...
فكلُّ غزاةُ
وكلُّ مسمرةً بالتواريخ...
والخارجون إلى صمتهم...
خارجون على صوتهم...
يا ابن شمع القميصِ المعلق...
بالتأثرين وحبل الوصايا
ويا ميتاً أنهضته التكايا

توان... توان...

فقد ارمق الاولون البقايا

توان... توان...

فقد قال راي سيأتي

بان الوصول انتهى بالمجيء

وان المقيم... الحكايا

توان... توان

مسان



ظل الشمس



نجيمات ذهبية دقيقة تطلع من اللجة العسلى بلا انقطاع. تحتشد امام عينيه شمسا ناعمة. شمسا من حرير طياتها تحويه.

وفى البؤبؤين. فى اغوار النسيم. مارج الحنان الأخضر يهددها يهدده. فيروح يغفو تحت خمائل النعاس.

قالت له - «والعصافير والبحر والجمع المسافرين ورائحة العشب الذى يضرع بالذكريات تنثال مع صورتها رويدا رويدا.

فتملا تجاوبف جروحه الفاغرة بأعماقه - »

أحقاً لاترى أجمل من عيوني؟

ضغط على كفها الصغيرة - خير قلبه النفى -

وأسكنها يمامة فى عش راحتيه. ومن بين أهدابه أطلت نظرة معاتبة.

الا تكرر السؤال .. ألا تكرر السؤال.

رفعت كفه إلى فمها - وردة الندى - قبلت أنامله ثبتتها على شفتيها . وراحت تلمسها واحدا واحدا وعبر المخمل الحى كانت تنقل عصارة روحها إليه فيحس بنفسها يسرى فى سسيجه كله يجدهه . وفى قلبه هذاته تماما . استيقظ داخله هذا الشئ بغتة كشوكة حادة نصلها يدمى ضلوعه طفرت دمعة حارقة من رئتيه . شققتهما .

واجتاحه ملح السؤال . أيستطيع أن يقول لها . أيستطيع الآن . أو فى أى وقت؟ أمسكت بذقنه ورفعت بوجهه إليها قبالة وجهها تماما ، وقالت وبسمة كالنسيم تعبر ثنايا وجهها الطفولى .

أيها العاق إنكون معى وتفكر فى اى شئ آخر؟

فيم تشرد الآن؟

ثم لثمت ما بين عينيه فى قبلة طويلة ملائنة برائحتها

- هذا الخليط المستحيل - من رائحة المطر والقمح وزغب الطيور والأنوثة!

والذى يترك بداخله لذة النعناع والنار معا وطعم خبز طفولته البعيد .

وأحس بالوخز تحت ضلوعه يزداد فتنشكلك الكلمات رغما عنه وتفاديه كأنها من شخص آخر

أريد أن أبوح لك بشئ يضمننى .. و .. لم أعد أطيق كتمانها .

وضعت راحتها على فمه - تسكته - بينما عبرت عيونها غمامة شفيفة من حزن مفاجئ!

لا تقل شيئا ... أرجوك .

أو تعرفين ماذا أنوى أن أقوله ؟ قالت بصوت يمازجه الأسى .

أعرف . أعرف كل شئ .

كانما أصيب بضربة لا قبل له بها . تشنجت ملامحه وتسارعت نبضات قلبه فى وجيب قاس . تعرفين؟

أو مات له وعمة عيونها تزداد - منذ متى؟

لم تجب...

ابتلع ريقه - عصارة الصبار - ثم تقطعت كلماته. خارجه من غور بعيد فى أعماقه. و.. وهل تغفرين ..
لى ؟

بعين مستعطفة رجته الا يكمل عبارته وأخذت رأسه إلى صدرها ضمته بقوة كأنما هى أم تخشى على وليدها من خطر يهدده. خطر لا يترك هو مدى اقترابه... وتمتعت بصوت جاءه من بعيد بعيد: أعرف الامر كله ولأجل خاطرى... لا تفتح هذا الباب. أبدا أبدا أبدا.

ضمها بقوة والتياح وهوين ... يا حبيبتى .. يا حبيبتى. وبينما كفاهاا تحويان رأسه الملتصق بصدرها كانت دموعها تنحدر على وجنتها وهى تفكر فى أمرها معا.

هى تعرفه جيدا. تحفظ كل شئ فيه . ظاهره .. باطنه. حتى أحلامه. وكوابيس ليله.
تراها معه. وانفعالاته. تحسها كأنما تبدأ من عندها. وتعرف أيضا - للأسف - أنه لن يتغير أبدا وأنه سيظل هكذا.. إلى آخر العمر.

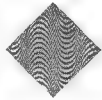
يحبها ويشقيها. وأنه فى حبه. كاحد المتصوفة القدامى. يسعى لاندماج مستحيل وذويان تام. لن يأتى أبدا. ولذا يصرخ بالعصيان والتمرد من حين لآخر. وعند حافات الجنون والكفر الصريح النهائى. يرده عشقه وإيمانه. ويبرح به الوجد والندم فيعاود تضرعه وابتهاله. ولا إرادة له فى الحالتين. كأنه البحر.. لا حيلة له فى مده وجزره. وإنما هى قوة خافية تسرى بداخله تحمل النقيضين معا وفى وقت واحد وهى تدرك الآن. أكثر من أى وقت مضى أنه محتتها وجنتها. ليلها وصبحها. الظأ والماء بين ضفتى نهر واحد. وتعرف كذلك - تعرف جيدا - أنها تغفر له وستغفر له كل تقلباته وقسوته.. وحتى عقوقه. ورغم يقينها من حكايته الأخيرة تلك. حكايته الموجهة فهى لا تريد حتى أن تفكر فيها ولا تود سماعها منه - منه بالذات - وكأنها بهذا ستسناها ستلغيها!

بضراعة. لا تريدها - رفع عينيه إليها. تأملتها طويلا ووسط عتمة الشعور بالذنب الذى يتكف الآن بحدقته. رأت الدموع التى يحاول إخفاها فى عينيه. وراء نظرة من عرفان تعرفه. وتتوقعه دائما ولا ترغبه. فمعه دائما يبتدئ عذابه!

تخللتها رغبة باردة وأحسست بالمرارة تنتشر من فمها إلى حلقها ثم تملؤها وبينما تحاول كتمان صرخة تنهشها . كان عقلها يتكل بالسؤال: لماذا يمتزج الحب والعسف بقلب واحد ولماذا تمضي أموره على هذا النحو؟ ولم يكون قدرهما هكذا؟ يتعارفان بعد أن يمتلئ زمنه بالجروح ولم لا تقدر أبدا أن تغضب منه؟ وتنتظره دائما دائما . حتى عندما لا يتوقع هو نفسه ذلك؟ وهل سيقدر حبها أن ينسيه أوجاع زمن ماض وأن تستعيده حقا؟ ومتى يحدث ذلك؟ كان الآن قد نعس على صدرها . تأملت وجهه طفلا صغيرا في رأسه شعيرات بيضاء نابضة . وتحت عينيه بدايات تجاعيد - لا ترى - لكنها تجعد قلبها ذاته وفي سلام انتظام أنفاسه كانت تصنع له بإصبعها اللينة التي تمسد شعره وجبهته أقمارا خضراء ونسمات ونجيمات دقيقة.. دقيقة

تضيء له الليل الآتي...





الوقت يمر فوقه

لم يعد يبالي كثيراً
 بتنظيف المدخنة من السناج
 ولم يفكر مرة في إصلاح الجرامفون العتيق
 ليستمتع فيه إلى الأغاني الربيعية القديمة
 ولا إصلاح السور..
 الذي تاكل بفعل الأمطار الأخيرة في شباط
 فامراته ماتت من عشرة أعوام
 واليوم سيكون عيد زواجهما
 كان يمكن أن يقرر أخيراً
 أن يفتح الشكعبة
 وينثر عظامها المحترقة المطحونة

على زهرة السيجار الكويى
لكنه بعد إصابته بالجذام
اكتفى بالجلوس تحت شجرة الشواح
فتأتى الكلاب لتلمق جسده
وكما وعدته من عشر سنوات
رأها قائمة بقميص النوم الأسود
وجلدنا مكرمش ومتهدل
وقفت أمامه فى نصف انحناء
ادركت أنه لم يتذكرها تماماً
بدأت فى خلع ملابسها
وارتداء المايوه الأسود
- رغم أنها لم تتعلم السباحة منذ أن أكلت أسماك القرش كاحلها الأيمن
والأيسر أيضاً وهى تسيح فى البركة الراكدة أمام المزرعة -
وراحت تبحر فى ساعته
عن مياه تصلح للسباحة
ولأنه فقد حاسة التذوق
من كثرة مضغ التبغ
فقد انتهر الكلاب ووضع البالطو الشمواه
على ذراعه.....

وتركها تضرب كرات الثلج بمفردها
ودخل إلى البيت
ليتناول قطعتين من الجبن والسمك المقدد
ويتفريس قليلاً في صورة الزفاف
التي تستريح في مكانها على الحائط
بين البندقيتين الأثريتين ورأس الغزال المحنط
وعندما نظر من خلال زجاج البهو
إلى ممرات الحديقة...
كانت لاتزال واقفة في مكانها
تحت شجرة الشواح
ترقص في الماء المستحيل...
من عشرة أعوام..!



صحاف الحمام



كان «فرج الله» قد سلم عليه في العصر وهو يشرب الشاي بجوار الجامع ويجواره «أم محمود» تقول :

- العصر يا عبد الصمد ؟

فقال لها :

- العصر

وكان «فرج الله» قد كلمه عن الحال ، فذكر لفرج الله أنه تعب - بعد العمر الطويل - من البهائم وتعبها علاوة على تعب أم محمود في شراء الخُضار من السوق وعن خيرها الكثير معه رغم مرضها ، وأن البنات في حالهن ، وابنه في المحاجر ، والحيلة على قدر الجبل ، والزرع نسيناه من زمن ؛ فقال فرج الله:

- كتر خير الحيل يا عم عبد الصمد

فسأله عن حال أم فرج الله ، فقال فرج الله :

- عايشه

لم يذكر له عبد الصمد الدكان ، ولا أى شيء ، لأنه كان من سنتين قد اشتاق للزرع والوسية التى عمل بها «خولى» طوال عمره ، فوجد باب الدكان مسدوداً بالطين .

كان فرج الله يبتعد تماماً عن أن ينكأ فى الرجل جروحاً تتعلق بالأرض أو الزرع ، فاكتمى بالصحة والسؤال عنها قائلاً له :

- صحتك حلوه والله

فقال له :

توضاً من الكوز بعد أن ركب فرج الله دراجته ، وصلى العصر بجوار مقطف الملوخية الخضراء ، وكانت حافة المقطف تضايق أصابعه فى حالة السجود .

سألت أم محمود - بعد أن ختم الصلاة - عن الذى سلم عليه قبل العصر ، فقال لها :

- فرج الله

قالت :

- أه ... ابن أبن الذهب بتاع العيش والطعمية الـ كان إما يوكل أنفار الوسية فى دكانه وهو صغير .

قال لها :

- ده الصغير كان براهيم ، وبراهيم أكبر من فرج الله عشر سنين على الأقل ، وأما يشتغل فى التروماى فى الأسكندرية ومصر ... موظف .

قالت :

- أمه عايشه ؟

قال لها :

- عايشه

فسكت ، وأدخل هو قدميه فى الشبشب ، وأخذ يمشى فى الشارع حتى دخل البيت .

حبل مفتول ومشدود عليه صديرى قديم كشمير عليه تراب وبزقات حمام قديمة ، وحمامة تلف بمؤخرتها على الحبل فى حرص وتسقط - من مؤخرتها - على وجه صندوق قديم من الخشب بجوار صحاف مملوءة بالماء للحمام .

بعد ساعة ، دخلت هي بعد أن ركنت أقباض الخضار في دكان بيّاع الفاراش ، ورمت العوائف على الجالسات ، سألته وهو مضطجع عن ماء الحمام ، وما الذي تلقه على الأرض ، فلم يرد ، فأخذت تشتم الحمام وتسأله وهو لا يرد ، حتى اقتربت منه وأخذت تشتم الحمام وأيامه .

كانت حمامة قد حطت على الحبل المشدود في صمت بعد أن طارت مُرفرفة في الحجرة ، وحطت على الصديري القديم .

كانت قد اقتربت منه وهو مضطجع على حاله ولامست صدغه ، وكلمته :

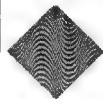
- عبد الصمد عبد الصمد عبد الصمد

فلم يرد ، فخرجت إلى الشارع ، وقالت :

- ياناس

كان نعيش على اكتاف الناس يخرج ، وصوت امرأة ضعيف يبدأ ، وماء مدلولق تشر به الأرض في الحال ، وصحاف الحمام مركونة بجوار الحائط بلا ماء .





مقاطع من منحوتات الدشاوى

١ - غدر

مَنْ هَرَبَ معصمها من أسورة القلب؟
 لمن غدر يستشرى في جسدى؟ ولن ربح تعصف بمتاريسى؟
 معصمها أنسى وأنيسى
 اتسلل بين المومياوات، وأصعد قدس الأقداس
 أفكُ الأنهار المحبوبة حول قوامى
 أشر؟ وجاعى حباً لجمائها وأهيمىء للأبدية أقلامى وكراريسى
 طبل، وأوز يتصايح
 وأنا استجمع ما فى ذاكرتى من أفراس
 أبداً زحفاً مجنوناً نحو بنفسجة فرت من أسورة القلب
 ململمة من برك الدكنة كل فوانيسى

٢ - ترحال

رمل وهجير وعيون متكالبه ومضارب تعوى

تلك القارة تشتعل بخطوى
تل يتناول .. تل يذوى
دهستُ سهوى سيدهُ الفزّانِ وغابت في الصحراء
ظلالُ تلفتها في أغوارى تحفر
حتى تنفجر مواسير الهنيان وتطفو جدرانى شوقا
انتهك الترحال بلا ما يحتضن القامة أو ما يروى
تل يتناول، تل يذوى
ما من جهة تنجو من عدوى

٣ - كيل

الوردة تمرق بين الأثاث مزققة
والغصن المنكوب طرخُ
الوردة تستل تمامَ توهجها
هل طفع الكيل؟
أخيرا احتضن الحارات يشوق ولفحُ
أجراس تتألق في جيد المشرق
وأنا أجتاز أسارير السنطة
ولطالعة من نهر تتبخر في الترتيلات، أعد شراكا من قوس قزحُ
هل طفع الكيل؟
الكيل طفحُ
والجمر النائم في الأوصال رمحُ

جائزة نوبل والاعتراف بالهامشيين!

العالمية بما تتميز به كتاباته من أصالة خالصة، أسلوب تلق متوتر نابض بالصور، غنى بالاستعارات، يمتنى بالوصف غاية شديدة، فيتبع انعطافات الوعي، وتحولات الإحساس بالواقع مهما كانت رقيقة خاطفة، والانفعالات المعقدة، وتعرجات العلاقات الإنسانية، والألماب المتناقضة في تصالفات القوى السياسية. أسلوب متفرد، هذا هو ما يتميز به كينزا بورو أو، كما يتميز أيضا بالصرامة الفائقة التي يبنى بها رواياته.

قول أن يصبح معروفاً، وذلك بعد أن أصدر في الخمسينيات روايته

فقد كان متاكداً من أن كل شيء يمكن أن يقع ماعدا أن يحصل على جائزة نوبل للآداب. لكن وجد نفسه في النهاية عاجزاً عن البقاء في الهامش، فقد أصبح في مركز الأحداث، وحصل على الجائزة رغم أنه.

أما الكاتب الياباني الذي كان مرشحاً دائماً لهذه الجائزة، وهو كويو أب، ويعتبر من الوجهة الأدبية الشقيق الأكبر لكينزا بورو، إذ كان يكره بعشرة أعوام، فقد مات دون أن يحصل عليها، وحصل عليها الشقيق الأصغر، أي كينزا بورو أو الذي وصل إلى قمة الشهرة

بعد يا سوناري كاواياتا، الفائز الياباني الأول بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨، يأتي كينزا بورو أو هذا العام - ١٩٣٠ أكتوبر الماضي - ليصبح الفائز الثاني بالجائزة.

ولد في الهامش، واختار البقاء فيه، فرفض أن يدخل في أي شكل من أشكال المؤسسات. وهو يبلغ من العمر الآن تسعة وخمسين عاماً، فقد ولد في اليوم الأخير من شهر يناير عام ١٩٣٥ في الجزيرة الجنوبية شيكوكو. ورغم المكانة التي حققها رواياته ومقالاته السياسية والأدبية التي ترجمت في جميع أنحاء العالم،

«قضية شخصية»، كان النقاد قد حيوه بمرارة على مجموعته القصصية الأولى التي كتبها وهو مازال بعد طالبا يدرس الأدب الفرنسي في الجامعات اليابانية. وقد حصل في عام ١٩٥٨ على جائزة أكوتا جاوا (جائزة أدبية رصدت لتخليد ذكرى الكاتب القصصي الياباني أكوتا جاوا ريو نوكي ١٨٩٢ - ١٩٢٧) وذلك عن قصته «الطريدة المدخنة». ويمكن أن في تكشف قصصه الأولى المنشورة اتجاهه المزدوج الذي سيجعل إنتاجه نحو المستقبل، وهو الالتزام السياسي بفكر اليسار دون تصنيف، والتحليل النفسي اليقظ لكل ارتعاشات الضمير.

في عام ١٩٦٤ كتب كينزا بورو قصته «وحش الغيوم» وفيها يتذكر ميلاد ابنه الذي ولد بعقل قاصر. وهو يرفض بالطبع إبعاد الطفل عن حياته العائلية، ويذهب في هذا بعيدا، فيدمجه في إنتاجه الأدبي، ويتسامى بالآله الشخصية حتى يصنع منها شخصية محبوبة لدى القراء. وقد سمي ابنه هيكاري، وهي كلمة يابانية معناها النور. لقد مزج



كينزا بورو

بمهارة مذهلة بين تاريخه العائلي، وأسطورته الشخصية، وذكرايات طفولته المبهمة، وتاريخ اليابان.

أما في «لعبة القرن»، فسوف يؤكد الكاتب اكتمال موهبته. في هذه الرواية التي ظهرت عام ١٩٦٧ يعيد كينزا بورو تشكيل العالم النفسي والاجتماعي لأخرين شقيقتين، يعودان إلى القرية التي عاشا فيها سنوات الطفولة، ويستعيد تاريخ اليابان كله عبر انتفاضات الفلاحين، ومظاهرات الطلبة، ومقاومة الشعب لحكامه الخاضعين للنفوذ الأجنبي. وتجمع عبقريته كينزا بورو بين تقنيات المدرسة الطبيعية، ونبد من السيرة الذاتية، وتأملات في البيئة والسياسة، مع فيض من الخيال قل أن يوجد له نظير في اليابان.

وسيصبح إنتاجه من الآن فصاعدا تأليف تقترب من فن الرواية أو التمسيد، وتدير حول هذه الموضوعات السابقة، خصوصا في روايته «الطوفان يمتد إلى روحى» الصادرة عام ١٩٧٣ حيث نرى البطل يمثل أشجارا وحيثانا. وفي «اللعبة المعاصرة» الصادرة عام ١٩٧٩ وفي «النساء اللائي يصفين لشجرة المطر» الصادرة عام ١٩٨٢. وفي «استيقظوا يا شباب الجيل الجديد» عام ١٩٨٣ و «كيف نُقتل الشجرة»

سنة ١٩٨٤، ومن الملاحظ أن كينزا بسورو يفتح المجال في أعماله لنصوص وليم بليك، ومالكولم لوري، ودانتي، ويضيف إليها قراءته الشخصية لها ويضفر كل ذلك داخل إبداعه.

أما في م/ت وتاريخ عجائب الغابية، الصادرة سنة ١٩٨٦ فهي معالجة جديدة للموضوعات الأثرية لديه، وخصوصاً تشكل الخلايا الاجتماعية المتعددة، ففي هذه الرواية نقرأ التاريخ الخيالي لتأسيس قرية في شابة مفقودة، والكاتب يستفيد فيها من الأساطير الدينية والسياسية، ومن حياة ابنه هيكاري في مرحلة البلوغ، ليمزج بفن لا يقارن بين تأملات نظرية ثابتة حول السلالات البشرية، وأحلام شعرية حول تاريخ العالم وأساطير نشوئه، مع أوصاف مؤثرة لما يتمتع به القاصر عقلياً من حساسية موسيقية. والعجيب أن صديق المؤلف الموسيقي تورو تاكيمييسو نجح في تلقين هيكاري قواعد التأليف والهارموني. وقد كانت نتيجة هذا النجاح إعادة التفكير من جديد في قضية دمج القاصرين عقلياً بالمجتمع ومراجعة الأحكام المتعجلة حول ما يتمتع به القاصرون

من حساسية وما يربطهم بالعالم المحيط بهم.

وفي «سائل إلى سنوات الحنين» ١٩٨٧ نجد أن البطل هو جيب «ناسك الغابية» الذي ربما يكون ظهر من قبل في رواية «لهيبة القرن» والذي يعتبر - على الأقل ظاهرياً - صورة من المؤلف نفسه، لكنه في الوقت نفسه الوسيط بين خيال الكاتب وموضوعاته التي يرجع إليها باستمرار، كالمظاهرات المعادية لأمريكا، وحماية الطبيعة، وأساطير الغابات، وتجربة الاعتقال، مع استشهادات من «الكوميديا الإلهية» لدانتي، ومن كتاب «المسيك» لمالكولم لوري.

ومنذ عدة سنوات، أخذ كينزا بسورو يبتعد أكثر فأكثر عن الخلق الأدبي إلى الهند الذي أعلن فيه أنه لن يكتب روايات من الآن فصاعداً. أما كتبه الجديدة فهو يثابر فيها على وصف همومه الثقافية، والامه النفسية، وتلقه السياسي. وفي بالتالي أقرب إلى الهميمات منها إلى الروايات، ومع ذلك فهو يمنح نفسه فيها حرية كبيرة في السرد، مع ابتكارات أسلوبية تجعل الترجمة عملاً في غاية الصعوبة والحساسية. والموضوع الأساسي

في هذه الحكايات هو المحيط العائلي الشخصي الذي يعطيه الكاتب بعداً أسطورياً، ويكشف عما يثير تعاطفنا العميق معه من صور السمر، والأحلام، والعالم الآخر، هذه الصور التي تخلف من طابع السيرة الذاتية الذي يسيطر على الحكايات سيطرة كاملة.

يقول كينزا بسورو في حديث نشرته «المجلة الأدبية» الفرنسية «عاجزين ليعتبروه في عديدها ٢٤٤ الصادر في يوليو - أغسطس ١٩٨٧ «فسي رأيت أن الأدب هو بالضرورة احتجاج على الثقافة، لأنه تعبير عن حاجة دائمة إلى التمرد على الأوضاع والتقاليد التي تسمى الثقافة لتأكيدا والمحافظة عليها. والعجيب في هذه الحالة، هو تلك المفارقة التي تريد من الجيل التالي من الأدباء أن يحولوا الإبداع الأدبي إلى تعبير ثقافي، ويكفي أن نرى كيف تحذر سيلين - الكاتب الفرنسي المعاصر - من انتماؤه للتراث الثقافي الفرنسي. إن الأدب هو وحده الذي يستطيع - من وجهة نظري - أن يكون تأكيداً نقدياً للثقافة اليابانية، من داخل هذه الثقافة ذاتها».

ت. أ. ع. ح

تأملات في

مهرجان القاهرة السادس للمسرح التجريب

الممثلين الرئيسيين لحادث وهو في الطريق إلى المسرح واستبداء الممثل البديل تجهيزه ، ويعد المشاهدون بأنه ستوفر لهم في الاستراحة نسخة من قائمة الألوان المعلقة لأن تغيير الممثل ثم في اللحظة الأخيرة، ولم يتسن للمسرح إيفال التعديل على البرنامج المطبوع والذي وزع بالفعل على الجمهور، وما أن خرجنا في الاستراحة حتى وجدنا قائمة الأدوار المعلقة جامدة للتوزيع .

والواقع أنني تابعت هذا المهرجان منذ بدايته، وأيدت فكرته لأنها كفكرة مجردة فكرة جيدة وملانة نظرونا إلى أقصى حد، والتي كان من الممكن أن أحسن تنفيذها، وتولت رعايتها إدارة جيدة تتولى لها معرفة ما يدور في الواقع المسرحي في العالم، وزعت

بلغت نسبة العروض الملقاه ما يقرب من ربع عدد العروض الملتصقة في البرنامج، وحتى العروض التي عرضت في مواعيدها، أو جرى تقديمها متأخرة يوما أو بعض يوم، لم تلزم بمواعيد العرض الرسمية، وتأخر أكثرها في انتظار وصول لجنة التحكيم أو حتى وصول عدد من نجوم المسرحيين الذين يبدو أنهم أضر من يحترم المهنة التي كرسوا لها حياتهم. فطوال أكثر من ثلاثين عاما من ترددي للمستمر هل المسرح الإنجليزي والمسرح الأوروبي لم يتأخر عرض واحد عن مواعيد أبدأ، والمرة الوحيدة التي حدث أن تأخر فيها العرض عن مواعيد لمدة خمس دقائق. طلع علينا بيتر هول مدير المسرح القومي الإنجليزي يمتدح عن تأخر العرض عن مواعيد بسبب تعرض أحد

بدا من أن يبلغ هذا المهرجان ذروة النضج والتطور بعد ست سنوات من التجريب المستمر والتضيق الإداري والأخطاء والتعرض للنقد، بل وحتى للتجريح بواصل المهرجان، وبإصرار عنيد، التضيق والتعثر والانهيار. إذ يبدو أن المهرجان قد أهم أنه عن كل ما وجه إليه من نقد، ولم يستفد من أخطاء الدورات السابقة، وبدلاً من التجريد والتطور نحو الأفضل ، وقطاع قصور للممارسات السابقة، والتغلب على العقبات المتكررة، يبدو أنه يتجذر باستمرار نحو الأسوأ وتراكم أخطاء جديدة، وبواصل السير بعجلة القصور الذاتي وحدها. فقد اتسم المهرجان في دورته السادسة بسوء التنظيم، فإضطراب العروض، واختلال المواعيد، وإغاثها في اللحظات الأخيرة، حتى لقد

اختياراتها عدة مبادئ ومعايير مسرحية ومعرفية، أن تسهم في إحياء الحركة المسرحية للصصرية، وترفعها بآثار من الرؤى الجديدة والتجارب الطليعية المجددة، التي تستثير المسرحيين المصريين للتجويد والإبداع. وأن يكون حافظاً لتحريك ركوب الحركة المسرحية، لا غاية المراد في مجال المسرح، ومولداً يقام ثم تطفأ الأنوار على المسارح كلها في انتظار مهرجان العام التالي. ولكن للأسف لم يحدث شيء من هذا، وأصبح المهرجانات هو حل لنشأسات الوزارة للمسرح، بل واعتمد المهرجان على البيرقراطية الحكومية هادياً، ووضع على رأسه مجموعة من الذين تعود معلوماتهم عن للمسرح المعاصر إلى خمسينيات هذا القرن وستينيات على أحسن تقدير، ناهيك عن نوقسهم المسرحي السقيم .

فها هي الدورة السادسة للمهرجان تثبت بما لا يدع أي مجال للشك أن المهرجان في اندحار مستمر، فهي بلاشك أقل من دوراته الأولى من جميع الوجوه الفنية والتجريبية والإدارية والتنظيمية. لم تجد موضوعاً جديداً لنشاطها فاستلقت على الموضوع الذي اعطته الثقافة الجماهيرية عنواناً لمؤتمرها المسرحي القادم، وهو المسرح والمثاقير التراثية والشعبية، بعد أن أضافت إليه اسم المهرجان فجعلته الماثور الشعبي والتجويد المسرحي. والواقع أن هذا الموضوع في صيفته

الأصلية شديد الصلة بالثقافة الجماهيرية، ومتسق مع توجهاتها وإهتماماتها، ولكنه لا يتناسب مع مهرجان جعل التجريب لبناً للتحكيم وأسماء الكرميين. فما هو السر في اختيار المسرحى موضوعه الرئيسى ومدار إهتمامه منذ نوبته الأولى، وحتى الآن. وأمتد الارتجال من اختيار موضوع النوبات، إلى اختيار فنان تشكيلي لم تعرف له أي إهتمامات مسرحية مثل صمويل هنرى (الم حنين) ليمثل مصر في لجنة التحكيم، التي يرأسها كاتب سياسى بالدرجة الأولى، مثل لطفى الخولى، وإن كتب عدة مسرحيات تقليدية متوسطة القيمة قبل ما يقرب من ثلاثين عاماً، ثم ألقى عن الإهتمام بالمسرح التقليدى، ناهيك عن للمسرح التجريبي، اللهم إلا إذا كان الأمر من نوع مكافأة المؤسسة له على توبته الأخيرة التي نشرت الصحف أنه اعطىها فى السموية، وبدأ يثني على سياق الهجن، فكان من التوفيق تعيينه رئيساً للجنة التحكيم الدولية لمهرجان المسرح التجريبي فأتملاً، وقد كان من الطبيعي والحال كذلك أن تجيء نتائج هذا التحكيم مخيبة للآمال، وأن تشر احتجاج الصالحين، واستهجان المشاكسين على السواء، لأنها راعت حساباً للتوازنات السياسية أكثر مما اعتمدت على معايير الفن المسرحى وقيم التجريب، وما هو السر في تكريم واحدة من عتاة ممثلي المسرح الخطابي

والتقليدى، ومن اللواتى جنبن على المسرح بتكريس هذا التصور السليم عن التمثيل باعتباره زخفاً وجعيراً رولولة، في مهرجان للمسرح التجريبي اللهم إلا إذا كان المقصود هو تخريب التجريب ذاته ، بينما لا يكرم ممثل مثل حسن عبد الحميد بدأ حياته بتمثيل بيكيت في مسرح الجيب التجريبي، وقدم في المهرجان نفسه أفضل أداء تمثيلي وتجريبي شبيهة على المسرح المصري من سنوات عديدة، ولا يحصل حتى على جائزة من جوائز لجنة التحكيم التي انشقت على نفسها وطلب عضوها الفرنسي والإيطالي أن يسجل احتجاجهما في إعلان الجوائز.

وقد حفل المهرجان الذى انعقد في القاهرة (١ - ١١ سبتمبر) كعائته بعروض عربية عديدة من بلاد عربية لا علاقة لها بالمسرح أو الثقافة، أو هل الأقل لا تزال تتعثر في مستهل الطريق ولكنها تريد أن تفرش بسطوطه لخطوط وحده وجودها القسمل على الواقع الثقافي والمسرح العربي، وأن تجر كل ما فيه إلى حضيض تخلفها ونزولها الفاسد كالعرض الكويتي الفج «مكب» الذي يتجرا، بصفاقة كويتية معهودة، على شكسبير ويدهى التجريب عليه، أو العرض السعودي السقيم «الهيأة» الذى يتصور المسرح نوعاً من سباق «الهجن» يعتمد على الهرولة والزعيق والنوق السقيم . بينما غابت عنه بلاد لها باع في المسرح التجريبي مثل المسرح

المغربي والمسرح الجزائري . وكان به أيضا عدد من العروض العربية التي اقترنت باجتهاد ملحوظ من جواهر المسرح، مثل العرض التونسي (المصعد) الذي يؤكد صدارة المسرح التونسي المستمرة في هذا المجال، والعرض السوري «اليلة» الذي قدم اجتهادا لا بأس به، ولكنه كان أقل كثيرا من إمكانيات المسرحية التي اختارها ، وهي مسرحية صوفى تريتويل (حياة أليّة) عندما قدمها ستيفن دالبري بإخراج المدهش علي خشبة المسرح القومي الإثرائي هذا العام، ولا يمكن بأي حال من الأحوال المقارنة بين العرضين لبعد الشقة بين الفهمين، ولإشعاع الفجوة بين إمكانيات المخرجين، أو العرض السوداني (رحلة جنظلة) أو العرض البحريني الجهد (الكمامة) الذي قدمه مسرح الصواري .

١٤) كوينشرو الصمت واللغات المسرحية المتوأكبة :

وكان من أكثر العروض العربية إثارة للفتل والتفكير العرض المصري (كوينشرو) ، والعرض التونسي (المصعد) و اللبناني (مسيحيا ... مينييا) وستأول هذه العروض الثلاثة بشيء من التفصيل قبل الانتقال إلى العروض الأجنبية في المهرجان. وسأبدأ بالعرض المصري الذي جنت عليه لجنة التحكيم حيث تؤكد مسرحية كوينشرو أن لغة انتصار عبد الفتاح

الإخراجية قد بلغت درجة عالية من النضج والتطوير والرسوخ. فقد تابعت بحث هذا المخرج المصري الجديد عن لغة مسرحية متميزة، وسعيه الدؤوب للاستفادة من درامته الموسيقية وتسخيرها للمسرح منذ عرضه الأول (البريكة) عم ١٩٨٩ وحتى عرضه السابق (سفر المطرودين) عام ١٩٩٢. وشاققتي ممارسته الجادة في البحث والتجريب، بما فيها من إنجاز وإخفاق يروهما معا سعي مخلص للتعرف على جواهر المسرح ومغازلة أسرارها العسية الحرون، ويعد أن حاول التجريب على أشكال الفرجة الشعبية وصيغها التراثية في (البريكة)، ثم شامر مع الرقص والتجريد وأشكال الفرجة الغربية في (سفر المطرودين) ، يعود إلى المزاجية بين المسرح والموسيقى الغربية في هذا العرض المتميز (كوينشرو). وهو عرض ينطوي حسب تعبير المصيق الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمن بن زيدان الذي شاهد العرض معي على «معرفة» في زمن عزت فيه المعرفة وتغشى الجهل والاستسهال. لأن من الواضح أن انتصار عبد الفتاح يدرك أن ثمة لغة يمكن تسميتها بلغة المخرج، لها مفرداتها المفارقة لمفردات لغة الكاتب المسرحي والمكلمة خشبة المسرح وأيس على الصفحة المكتوبة. وأن وظيفة المخرج الحقيقي ليست بأي حال من الأحوال تعديل نص المؤلف أو إنجام

إضافات للمخرج الفجة عليه، وإنما تأويل النص المكتوب من خلال مفردات تلك اللغة الإخراجية غير المنطوقة والتي يتخافز وشيها اللوني والعركي والتشكيكي والموسيقى مع مفردات النص للإفصاح عن فهم المخرج له وتأويله المتميز لرأيه. كما أنه يعرف أن الفن المسرحي عدو للمسحائية والاعتباطية، لانه ما أن تتحول للمساحة الخالية التي يدور فيها الفعل المسرحي إلى فضاء درامي حتى تتغير دلالات كل ما بها من مناظر وأكسسوارات ، وملابس وحركات ، والأبن وأصوات ، وحتى تتخل هذه المفردات جميعا في شبكة معقدة من علاقات القوي والرتاب والتفاعل والتناغم والتناظر المستمر على مستوى العرض كله ، لأن العرض المسرحي على العكس من الملحة التشكيكية الشابة أو النص الأدبي الطبور فعل حركي في الزمن يتسم بالتحويل المستمر الذي عبر عنه بيتر بروك في عنوان كتاب آخر له هو (النقطة المتحولة) والتي يغير تحولها المستمر رتات تلك العلاقات ودلالاتها. حيث تحول هذه النقطة المتحولة المساحة الخالية التي كانت مجرد مساحة لا حياة فيها إلى فضاء مسرحي مترع بالحياة والمعنى .

وتعتمد (كوينشرو) كما يقول لنا برنامج العرض المطبوع والبرنامج المطبوع تقليد ضاع فيما من تقاليد مسرحية وثقافية في مرحلة الانحطاط

المسرحي منذ السبعينيات) على نص مسرحي للكاتب البولندي إيرينديشوس إيرينديكس (١٩٤١ - ١٩٩٠) يعنوان (الأخرس) ترجمه عن البولندية هناك عبد الفتاح واحتفظ في ترجمته له بما في النص من نصاعة وشاعرية... ومع أنني لم أساعد شبيها لهذا الكاتب البولندي فقد قرأت عنه أكثر من إشادة بموهبته كشاعر وروائي ومسرحي له أكثر من مسرحية منها (الزهابيون) و (النائلة) و (الفص السحلية) يهتم فيها بالتحليل النفسي للشخصيات والمواقف ومسرحيته تلك من النصوص التي تسمى إلى التعبير بإيجاز وشاعرية عن دراما الأعماق البشرية والفضايا الإنسانية الكبرى من خلال قصة بالغة البساطة، ولكنها متناهية التعقيد في الوقت نفسه، هي قصة العلاقة بين الابن وابيه حينما يكبر هذا الابن ويسأل أباه عن كل ما لم يتمكن من فهمه أو السؤال عنه في الماضي أو استيعابه. وتحول المسألة بالتدرج إلى محاكمة للاب، وإلى كشف مستتر عن صراع الابن الأديبي معه، وإلى نوع من الصراع الخفي لإثبات الذات والحلول محل الاب الذي استعثر بالسلطة والاهتمام ، وخلق شخصيته بالتفسير القوي الشهيرة العلاقة نوعا من التهديد المستمر والمحيط للابن على طول رحلته في الحياة، ويواجه الابن أباه مطالبا إياه بالإضاح ومذكرا إياه بعدد من الوقائع التي ترسخت في ذهنه

الابن ، وهي وقائع انتقائية بأى معيار من المعايير ، كم أنها مروية من وجهة نظر الابن بطريقة لا يستطيع الأب معها التعرف عليها في بعض الأحيان. لأن ما يلتصق بذاكرة الابن للحظة لا يمكن محوها، يسقط من ذاكرة الأب كتاريخ يستحسن نسيانه، والعكس بالعكس، وهذا أمر ما يطرح مشكلة للنظور في هذا العمل المسرحي المرفه للتناول والتصحيح . لكن الأب يقتصر بالصمت المطلق وكأنه «أخرس» كما يشير عنوان المسرحية وما هو بأخرس ولكن أنى اللغه المختلفة والمأيرة أن تبلغ أسماع الابن؟ وأنى لذاكرته الانتقائية المخطئة أن تدخل في صراع مع قلقة كبدها؟ لذلك يؤثر الاعتصام بالصمت اللوين. ومن خلال المسرحية التي تبدو على مستوى من مستويات البنية الدرامية فيها وكأنها منولوج الابن نعرف أن الابن يمر نفسه وهو يحاول أن يبينها، وأنه يدافع عن ذاته وهو يستسر وراء النفاق عن أمه، وأنه يريد الطول محل أبيه وهو يحرص على النفاق عنه، لكن منولوج الابن هذا لا يقع على أذان هباء، وإنما تمر كل كلمة من كلمات في نفس الأب الذي تتجلى آثار للكلمات على ملامح وجهه، أو في حركة يديه، أو في إيماءاته التي تتسم بالإيجاز والاقتصاد بالالفين.

من خلال هذا الحوار للتمييز بين الكلام والصمت استطاع النص المسرحي ، وهو غير العرض ، أن يعيد

طرح تلك القضية القيمة الجديدة أبدا، وهي قضية صراع الأجيال، أو الهوية الثقافية والتصورية بينهما ، بطريقة بالغة الجدة والرفافة، وأن يدير نوعا من الجدل الصراعي الفلال بين هذه القضية وبين علاقة التوتر الحميمة والحادة بين الابن وأبيه بكل مستوياتها النفسية والاجتماعية والفلسفية. ويعقد في الوقت نفسه محاكمته الضيقة لعدم من العلاقات الاجتماعية والأنماط السلوكية السائدة، ويعبر من خلال هذا كله عن قضية التوصل أو التعبير وهي واحدة من القضايا الإنسانية التي تزداد تعقيدا كلما تعددت وسائل الاتصال وازدادت ذروها والتشاشار، لأن أحد مدارات البحث الأساسية في هذا النص المسرحي الجميل هو قدرة اللغة على التوصل، أو بالأحرى على إعاقة التوصل بين أكثر الأفراد قربا من بعضهم البعض، وعلى تدمير أهد العلاقات وثافة ومعمية، وهي علاقة الابن بأبيه، فاختيار المسرحية لإجراء حوارها العميق بين اللغة المكتوبة أو المنطوقة وهي لغة خطاب الابن، وبين لغة الصمت المراثية غير المنطوقة وهي لغة خطاب الأب لايجسد على الصعيد الدرامي إننا بزاء لغتين متباينتين لا سبيل إلى التوصل بينهما فحسب، ولكنه يكشف لنا أيضا عن وثافة العلاقة بين النص وبين عالم المسرح وعن استحالة التعبير بهذه الطريقة الفريدة في أى مجال أدبي آخر، فنحن هنا بزاء

نص مسرحي بالمعنى الخالص الذي لا يمكن له أن يكمل إلا إذا عرض على خشبة المسرح، ينطق هذا الصمت البليغ ويحسد على الخشبة في حوارهِ الخصب من لغة الكلام .

فلس (الأخوس) من النصوص الدرامية التي تفسح للمخرج مجالاً للتعبير عن مهاراته الإخراجية واستخدام لغته الإخراجية للتعبير عن هذا الصمت للمقدم الذي يصور في وجدان هذا الأب الصامت أو «الأخوس» بالرغم من إقصائه المستمر، ويقول المخرج انتصار عبد الفتاح في تنويعه للوجز ببرنامج العرض: «لقد أعدت النص المتحجم بما يتلادم مع رؤيتي الفنية للتجربة المسرحية، وإضافة شخصية عازف التشيللو (الأب) وعازف الفلويطة (الابن) وعازفة البيانو (الأم) مع الاحتفاظ بروح النص لترجمه وهو نص «الأخوس» وهو ترميز من نوع وضع النقط على الحروف، وإبراز بعض عناصر لغته الإخراجية للتميزة، التي اكتشفت أن النص نفسه يطوى على بنية الكونشرتو الحوارية فأبرزتها على السطح، وأدارت من خلالها حوارها الشيق بين عدد من اللغات المسرحية للترابكية والتجاذبة والتكاملة معا، لكن هذا التنويه يطوى كذلك على قدر من جذب النظر إلى إبداع للمخرج، وخفيه من تركيز تفضله السائدة وغير مرغوبة، وكنت أود لو صاغ المخرج

هذا التنويه بطريقة تنأى به عن المشاركة في هذا التيار الشائع الذي يتصور أن من حق المخرج تعديل النص، وأن يكرس مبدأ لحدوث النص للكتوب والعمل على إثرائه من خلال خلق لغة تأويلية فادحة مل الكشف عن كنوزه وإثرائه بصريا ومعنيا كما فعل . لكن يبدو أن التيار السائد كان الأقوى من سباحة المخرج ضد التيار فتترك بصماته على تنويعه، وليس على إخراجهِ لحسن الحظ.

كما أن تعبير العنوان لم يكن في تصوري في صالِح العمل، أو حتى في صالِح الإضافة الإخراجية اللازمة التي بلورها للمخرج، لأنه أجهز على المفارقة الدرامية القوية التي كان الاحتفاظ بالعنوان الأصلي سببها فاعلة في قلب العرض ووهي للشاهد، فقد كشف العرض عن أن «الأخوس» إذا ما أتبع له ممثل في قامة حسن عبد الحميد قادر على الإيالة والإصباح بطريقة أبغ من أكثر المتحدثين ذراية لسان، وهي مفارقة تنبه المشاهد إلى أننا هنا بإزاء صراع لغات متجاذبة ومتغايرة ومتصارعة في آن، لكن المخرج أثر فديما يبدو أن يلفت نظر المشاهد إلى بعد آخر في المسرحية من خلال تغييره لعنوانها من «الأخوس» إلى «كونشرتو»، والواقع أن «كونشرتو»، وهو مصطلح موسيقي يعنى معزوفة موسيقية تنهض على الحوار بين آلة

معينة والأوركسترا التي قد ينوب عنها البيانو في بعض الحالات يصعد في الأصل القديم حسب تعريف قاموس أكسفورد للموسيقى إلى أي معزوفة موسيقية يقوم فيها أكثر من لاعب بمعدن أنغامهم المتعارضة والمتباينة في جهد جماعي متناغم تتساقط فيه التناقضات المتغايرة وتتخاضف لإمتاع الجمهور. ولا أدري إن كان المخرج كان على وعي بهذين المعنيين للتكاملين وهو يختار تسميته المغايرة للمسرحية الأصلية، هلكتي وجدت في العمل الذي شاهده على مسرح «الطيبة» بالقاهرة كلا المعنيين القديم منها والحديث .

لأنه إذا كان «الكونشرتو» هو حوار بين آلة موسيقية مفردة والأوركسترا في محاولة للكشف عن إمكانيات الآلة المرددة الإبداعية، فإن «كونشرتو» انتصار عبد الفتاح ينهض على الحوار بين تلك المقطرة التمثيلية الفذة للممثل الفدير حسن عبد الحميد وبقية أفراد الطاقم المسرحي، خلال مرة، مثل جنى على المسرح الإنجليزي والمسرح الأوربي الراقي طوال التسعينين الماضيين جعلني غير قادر على تحمل هذا التهريج والزعيق والتضخيم الذي يصدره عندما بالتعديل ناهيك عن الاستعانة به، يبرهن لي ممثل مصري أن لدينا مثقلين على مستوى الممثلين الكبار في المسرح العالمي في أوروبا والأمريكيتين، مثقلين قادرين على إقناع للشاهد ومخاطبة عواطفه واستئثاره

(٧) المصعد «الخشبية المرأة والأبواب العريضة»

تطرح مسرحية مـز الدين قنن الجيدة (المصعد)، والتي قدمت في مسرح العصري في المهرجان، كـمسرحية السابقتين اللتين شامتتهما لفرقة تلك (الدالية) و (قمرة طاح)، عدداً مع الأسطة الانسانية حول الواقع العربي وحول العمل المسرحي على السواء فالسرح عنده بحث مستمر عن شكل وعن ممارسة درامية تستطيع استيعاب متغيرات الواقع واستشراف تحولاته، وهـي بحث يتناول شتى مفردات اللغة المسرحية بقدر ما يتناول الرؤية والموضوع، ويندرج هذا البحث كله تحت لواء التقار المسرحي التوسعي المعروف بـتبار «الكتابة التخييلية» أي كتابة النص بطريقة مشهدة وتجريبية فوق الخشبة قبل تشييده وكتابه النهائية على الورق، بالصورة التي تكسب عملية التأليف المسرحي بعداً جامعياً تشارك فيه كل الجهود الصانعة لمفردات الابجديا المسرحية المتراكبة والمكاملة، كما تضفي عليه مسحة تجريبية طوال فترة سيرهولة بحركيته التي تستمر مع التدريبات الطويلة قبل الوصول إلى الصيغة النهائية الثابتة، وقد استطاعت الكتابة الركعية والتي تتعهد فيها عملية الكتابة بعملية الإخراج، أن تروا المسرح العصري التوسعي يتسارع من الرؤى الجديدة والتجارب الشدية التي يستحيل معها العمل المسرحي إلى معادلى في

مقناغم تتساقط فيه التقابلات للتفايرية وتتفانر لإمتاع الجمهور، فقد استطاع العرض للمساوقة بين عدد من اللغات الفنية المتباينة والمتغايرة، لغة محمد عبلة التشكيلية للرأية التي استطاعت تطوير روح الفن واختيار مجموعة من العلامات الدالة والفارقة على مسيرته العالمية والمصرية، وإن غاب عنها البعد العربي، ولمكنت من تهجئة المشاهد للدخول إلى عالم الفن المسرحي وطقسه البصري قبل أن يخلد إلى قاعة العرض، ثم استيقظ في القاعة نفسها علامات دالة أحداث الغشاء المسرحي إلى تكوين تشكيلي وكان أكثرها تعبيراً عن معنى المسرحية صرخة إلهارد هوفك التي ظلت تدوي في فضاء القاعة كاستغاثة لا محبوب عليها؛ ولغة العازفين الثلاثة: حسن شرارة ومحمود عبدالعزيز ونائلة جاليفا التي تعتمد على مهاراتهم العزفية العالية، وعلى مفاخراتهم الموسيقية التي استلخمت مجموعة من العلامات الفارقة على مسار اللغة الموسيقية ذاتها من باخ وهاندل وبيتهوفن وشوبن وفيردي؛ ولغة المخرج الحركية التي تحكمت في الإيقاع وأدارت حوارها العميق بين كل هذه اللغات البصرية والحركية والسَّمعية ولغة الصوت للمخرج الفصيح عند حسن عبد الحميد لتخلق لنا هذا الكونشرتو الجماعي الذي يستحق الاهتمام والتأمل.

فكرة دين خطابية أو تضحك أو بهيجة أو زعيق، فقد استطاع حسن عبد الحميد أن يجعل صمته المتدرب بالعماني والدلالات أكثر إصاحاً وقدره على الإلقاء، وهو بالصمت الهادئ الخالي من كل زعيق عن تفجيرات النفس الإنسانية، وبمدمات الأصابع منتقلا من أقصى مشاعر الرضى والسعادة والصور إلى أشد حالات الغيظ والكظم والحزن العميق وخيبة الأمل، ومعبدا عما بين الانسقاطين من مشاعر وفلال، واستطاع أن يجعل من جسده البشري آلة أشد مهارة وحساسية وإصاحاً من كمان حسن شرارة البارح أو تشيلو محمود عبد العزيز الرصين أو تعبير سمعد صديق الجيد، لقد قدم حسن عبد الحميد في هذا العرض درسا في بلاغة الصوت أوجع أن يتعلمه كل الذين يملأون خشبة المسرح بـ«الجمعيه والمبالغات ويتبارون مع يوسف وهبي الذي مازال يتحكم في معاييرهم الجمالية من تحت الثرى وأن يظفروا عليه، إننى أرجو أن يصور هذا العرض وأن يدور أداء حسن عبد الحميد في معهد المسرح الذي يعانى من التردى والتدهور والسقوط منذ أكثر من عشرين عاماً، وفي معاهد المسرح العربية المختلفة.

أما إذا كان «الكونشرتو» للمصعد هو المعنى القديم كـمعزوفة موسيقية يقدم فيها أكثر من لاعب بـصوت انغامهم للتعاوضة والمتباينة في جهد جماعي

لعملية السعى المستمرة لتأصيله وتطويره، وهناك بالإضافة إلى هذا كله عنصر الرغبة في جذب الجمهور إلى المسرح دون التضحية بديم المسرح الفنية أو الانحدار إلى هاوية الإسفاف والنزعة التجارية .

وتستخدم مسرحية من الدين فنون الجديدة (المصعد) ما يمكن تسميته بالصيغة البروليسية المشوقة كإطار خارجي للعمل والبنية الدرامية الاجتماعية كشكل فني له تكشف من خلالها عن تراث الواقع العربي المزدهر كما تستخدم الإضاءة والتأثيرات المشهدى المستمر لتحليل الشكل المسرحى نفسه إلى معاليل بصرية وحركى للإنزواجية التي تريد المسرحية تعريضها ، ولتضامر في أبنية المسرحية مجموعة من الثنائيات المتراكبة والصامتة لشبكة العلاقات المعقدة بين شخصيات المسرحية الأربع لكشف من الأبراجية أو الإنزواجيات للحمدة التي تتناولها على الخشبة أو الركح كما يسميه إخواننا التوائسه. أول هذه الثنائيات هي ثنائية الزمن، فالمسرحية تتناول زمنين: الزمن الراهن الذي تدور فيه الأحداث، والزمن الماضى الذي اغتمصت فيه البظلة قبل ربع قرن من الزمان وهي صينية في العاصرة من عمرها. وثاني هذه الثنائيات هي ثنائية المكان : فالمكان الراهن وهو الفندق والمصعد ينهض على أطال المكان القديم الذي كان مستخدما خربا

اتبهكت فيه البظلة واستدرجت إلى فضاءها للمعت لاغتسابها، وتحولات المكان تناظرها تحولات الزمان، وتحولات الشخصيات نفسها من اللاوى إلى الولى، والتي تتكون عبرها مجموعة ثالثة من الثنائيات المتراكبة التي تتجسد أمانا من خلال شبكة العلاقات المعقدة بينهما، ومن خلال التعارض المستمر بين مظهر هذه العلاقات وبخبرها. أما رابع هذه الثنائيات فهي الثنائيات المفهومية التي تتناول مفهوم الشرف، ومفهوم الرجولة، ومفهوم العلاقة المعقدة بين «الأنا» العربية و «الأخر» الغربى، ومفهوم الاستقلال وبغير ذلك من المفاهيم التي تناقشها المسرحية .

وتصوغ المسرحية هذه الإنزواجيات ، وهي وسيلتها البنائية لبلورة موضوعها وتجسيد رؤاها على المسرح، من خلال شبكة معقدة من العلاقات للتشابهة التي تكشف لنا أهميتها كلما انكشف اللثام عن حقيقة ما يدور أمانا على الخشبة أو الركح، واتصغر وراء الفموش عن للعبية المسرحية التي يكتنفها الانقياس في البدايات ويكتنفها الإبهام للثقف في طرابا الحركة السريعة المتواترة خروبا من «المصعد» وبخوإ إليه في حركات متعاقبة وبكثرة يلعب فيها المصعد دورا أساسيا في تحقيق المواجهة بين الشخصيات، وإثارة الأسئلة للثة التي تلتفت عبرها الأحداث وتبحث الأسئلة

الماضى من مرقده لتبدأ عملية إصاطة اللثام عنه بالتدرج وتبع للمسرحية استخدام تقنيات البعثات الماضى واسترجاعه لا كما حدث ومن منظور المراقب المحايد، وإنما بعد مرور ربع قرن عليه ومن منظور المشاركين في أحداثه، والصانعين لمصاة بطلته، وللمساءة للراة في العالم الرجائى الذي ينهض على إنزواجية المعايير، وتسيطر عليه شتى أشكال الرأى الاجتماعى، والاهتمام بالمظهر، ويتعدد مظاهر السرد الدرامى من الإضافات المهمة في هذه المسرحية التي تص أن تعدد الأصوات في السرد يثرى العمل ويتحرك بالمظهر فيه بشكل مستمر. وإن تعدد المنظور هذا يحيل بعض أجزاء العمل إلى مزايا تنعكس عليها صورية الأجزاء الأخرى فتزداد لها تقديرا وفهما.

ونبدأ الأحداث بظهور حسبية (التي أدت دورها الممثلة الفديرة لى طبار) في الفندق كامثلة جديدة للنظافة فيه، وهو الفندق الذي شيد فوق الموقع الذي اختصت عليه وهي صبية قبل ربع قرن من الزمان، عندما كانت تلعب بدميتها الطرية فدمر هذا الحدث الدامى حياتها النفسية والاجتماعية على السواء. تبدأ المسرحية بها وهي تفصل الأرضيات والآلات والآرط وتضطد لفصل العار لائق بها قبل قبل ربع قرن من الزمان، ويتحول فعل التسييل المصبنى على طول العرض إلى طقس تهيؤ لتكريس فعل

الانتقام وغسل العار الذي تنتهي به المسرحية، بانتقامها من مختصبيها وقتل. وتستخدم المسرحية فعل القتل لا باعتباره طقساً تهديداً فحسب، ولكن لأنه ينطوي كذلك على فعل المحر والإزالة، محر القذارة والأوساخ التي تبلغ ذروتها في شخصية عباس (الذي أداه باقتدار جلال الدين السمدي) صاحب الفندق، ومختصب الفتاة الصليبية قبل ربع قرن من الزمان، وتجسد هذه الشخصية سلسلة الاغتصابات المتتالية التي تنتهي عليها طبقة السراة الجدد في عائلته العربي . لأنه لم يكتف باغتصاب الفتاة في مطلع حياته، ولكن وأصل السور على في الدرب الواسع بقية عمره ، فتاجر في المخدرات، وهاج أبناء وطنه في الفرية، واستغل الجميع من أجل الثراء الذي أهاله إلى أحد وجهاء الزمن العربي الرديء، فاشترى لمستودع القديم الذي اغتصب فيه حسبية الصبية وشيد فوقه هذا الفندق الجديد.

وفي الفندق تلقى حسبية أول ما تلقى بسراج (الذي لعب دوره يمتكن مدحش طارق الزمروري الذي نازلت أذكر أداء الجميل في قمرة طاح) شاهد الحوادث الأثيم القديم، والذي عثر على دمية الصبية المنقصة بعد الحادث ، فتهدده عباس بالويل والثبور، وانتهى سكوته بأن جعله أحد عماله، وهما هو الآن يراجه الماضي كله من جديد عندما تجبره حسبية للعمل في الفندق، فتنتج

بقدموها بوابات الجحيم. هو أول من يتعرف عليها، فهو شبيهها وأقرب الشخصيات إليها، لأنه محطون مثلها، وإن شارك رغضا عنه في صياغة ملساتها بسكوته عن عباس، وعدم إعلائه الحقيقة أو مواجعتها بها واستئصال شره. وهل باستطاعة سراج أن يستئصل شر عباس أو أمثال عباس من اللصوصين بالفضافة والسلطة والمال في عائلته العربي للعاصر؟ هذا أحد أسئلة المسرحية المضمرة، التي تجعل الرجل غير قادر على استئصال الشر بالرغم من تشبده المستمر بالرجولة، وتتولى عنه المرأة القيام بهذه المهمة الصليبية . لكن سراج يشعر، أو على الأقل يزعم، أنه أقرب للشخصيات الرجالية الثلاث إلى حسبية، وهو بالفعل كذلك، ويحاول أن يستغل هذا التماثل للاقترب من حسبية ولكنها تهبط عليه في مشهد من أكثر مشاهد المسرحية قوة وإثارة. لأن فعل البسق للتكرار، والمسرحية تستخدم التكرار كأداة بنائية لبلورة رؤاها كما ذكرت، يتحول إلى طقس للزردية يشتمل أشكال الضعف التي تتبع للفساد التمكن في الأرض، ويتسمر على جرائمه، ويتصالح معه في نوع من التواطؤ الذي يقوى الفساد به ويتميز، ويدرك المشاهد، وقد شاهد سراج ينهار أمام عباس ويستسلم لتهديداته، أن سراج من هؤلاء المستضعفين في الأرض الذين يرفضون الظلم ولكنهم لا يستطيعون له

دفعا، فهو ليس فاسداً بطبعه، ولكنه فاسد بضعفه كما هو الحال مع غالبية الضعيف، ولو وجد من يشد أزره لكان في طبقة الذين يذوبون عن الحق. وهذا ما حدث بالفعل حينما حرضته حسبية على مساعدتها في تحقيق انتقامها ، ووعده بأن تدق عليه من حبها الذي ظل يتوق إليه، إذا ما هو تخلى عن هذا الضعف والهوان .

فحب حسبية الحقيقي مرهون بالتحضر ، لأن الحب الخالص لا يتحقق إلا في مقام الحرية وليس في مقام الضعف أو الهوان، ولا لأمت خفيس (لمب دوره بمهارة أكرام عزيز) الذي صلا أذنيها بمعسول الحديث ، وأغلق عليها من أكتافه وعوده ، ويتسوق أمامها بالكلمات الكبيرة عن الرجولة والشهامة والحب، ولكنه مرغها في الهوان، حيث كان يبيعها في الحرام لكل من يدفع، ويسرع لها التصرع في وهاد السقوط، ويكتفي بأن يعطيها الفتاة، وتقيم المسرحية في هذا المجال تعارضا مهما بين الفعل والكلام، فما تريده حسبية هو الفعل، في عالم لا يعرف إلا الكلام، فقد شبعنا طوال عمرها للساوئ من الكلام المتصرع بالضواء والكذب ، والذي أسهم في تكريس ملساتها وإدامتها لربع قرن من الزمان، فبدون الفعل الصاسم والبارز أن تستطيع حسبية التحرر من الماضي الذي يغمر حياتها كالكابوس منذ أن اغتصبها عباس ففقدى على البراءة

والنصاعة فيها، وأحاليها إلى خرقه ملوثة لاسيول إلى تنظيفها برغم طقس الغسيل العنسي المستمر، إلا بالتخلص من الوسخ الذي حاق بها، ولذلك فإنها منذ أن جاءت إلى الفندق الذي يمتلكه عباس وهي تخطط للانتقام منه. وهو انتقام ثنائي به المسرحية عن أن يكون مجرد ثار ذاتي، وتحيله إلى نوع من أفعال التطهير الجمعية من خلال عقد المقارنات بين عباس وخميس من ناحية واستعراض تاريخ عباس الطويل في السفانة والشر من ناحية أخرى، فعباس لم ينتهك الأعراض فحسب، ولكنه كسأله من الأشرار المحترفين ينتهك الوطن كذلك، يضمى بآرائه في الحرية، ويهيج لهم في الوطن مسرعه المفردة، حتى يشفي نولا جديدا إلى سلسلة فناءه، أو مزيدا من المال إلى حساباته في بنوك أوروبا.

وقد استقطعت المسرحية التي قدمت كل شخصية من شخصياتها من منظور مغاير أن تختار منظور الخوف المستمر لتقديم عره شخصية عباس برغم كل ما يتمتع به من سلطة ونفوذ، لأن شخصية التي تقدمها المسرحية في تناقض واضح مع المنظور الذي قدمت منه عباس، من منظور القوة والتصميم على الانتقام بالرغم من انتهاكها وقهرها وكأنها «مدينا» معاصرة، تمنع في طريقه، منذ أن جاءت إلى الفندق، تلك الباقة الجميلة من الزهور والتي

تنطوى على رسالة الثار والذئير. وهذا ما يجعله في حالة مستمرة من الرعب والخوف والشك في الجميع، وقد أدرك أن ثمة من يتهدده بالموت دون أن يعرف مصدر التهديد. فيظل يتخبط بين الاحتمالات الغامضة، والشك في خميس دون أن يخطر أبدا على باله أن تاريخه القديم قد عاد يستلبيه الشمن، وأن حسيبة هي مصدر هذا الخطر كما أن استخدام الباقة الجميلة من الزهور النسرة يقدم لنا المعادل الموضوعي للبراة التي انتهكت، وقد عادت لتصل له الذئير، ولأن منظور الشرف يسيطر طوال العرض على عباس، فإنه يلف بردائه للقائم خميس كذلك الذي يعرف أسرار عباس ويخشي خطره في الوقت نفسه. ولا ينجو سراج من بعض هذا الشرف لأنه الرصيد الذي تعرف على حسيبة وإن لم يش بها لعماس.

من خلال هذه الشخصيات الأربعة: حسيبة والرجال الثلاثة تقيم المسرحية منبهات علاقاتها حيث نجد أن أكثر العلاقات سوءا هي علاقة عباس بحسيبة. علاقة الانتهاك والاغتصاب والتدمير الجسدي والنفسي، وأن ألقها سوءا هي علاقتها بسراج لأنها علاقة التعاطف أو الحب القائم على الضعف وعدم القدرة على ترة الشمر، وبين الأثنين تقع علاقتها بخميس الذي يستخدم الحب القائم هو الآخر على الضعف والهرمان ليستغلها بنفس

الصورة التي استغلها بها عباس، ولأن مدار الانتماء في هذا العمل المسرحي هو قضية المرأة في المجتمع العربي الرصيد الذي منحها أعلى قدر من الحقوق وأتاح لها قدرا لابس به من الحرية والاستقلال، وهو المجتمع الثرسي، فإنها تدخل أطرافها الرجالية الثلاثة أو شخصياتها الرجالية الثلاث: عباس وسراج وخميس في علاقة مع شخصيتها النسائية المحورية والوحيدة: حسيبة بطريقة يتخلق عبرها مريع من العلاقات المأسسة جميعها، والتي لا سبيل إلى إصلاحها إلا باستبعاد مصدر للشر الأصلي فيها وهو عباس، وإعادة تأسيسها من جديد على قاعدة مغايرة، وتستخدم المسرحية ما يمكن تسميته بلعبة المرايا في توسيع أفق المسألة الفردية، وإحالتها إلى وضع اجتماعي بل وقومي رائج. وهي لعبة تتحول فيها كل علاقة من علاقات هذا المربع المتعددة إلى مراة تنعكس عليها تفاصيل العلاقتين الآخرين بصورة تتعكق بها معرفتنا بها من ناحية وتقتصر العرض الدرامي وتركزه من ناحية أخرى. كما تستخدم المسرحية «المصعد» في إحالة هذه اللعبة إلى استعارة للعبة الحياة نفسها، وفي تعرية آليات الصعود والهبوط الاجتماعي في الوعدا العربي الرديء، وتبلغ هذه الاستعارة ذروتها في مشهد المسرحية الختامي عندما ينفث باب المصعد عن

جثة عفاست المجدلة بينما تطل علينا حسيبة وفي يدها باقة الزهور الفاخرة، التي تؤكد لنا أن حسيبة كانت مصدر هذه الباقة منذ البداية، وأنها وقد استعادتتها فقد استعادت معها شيئاً من براعتها المسفوحة، واسترعت بعض ههولها الغمسي المفقود. لقد استطاع عز الدين قنون أن يضيف عبر هذه المسرحية الجميلة عملاً جديداً قانراً على الكشف عن آليات الفساد في الواقع العربي وتعرية أزيواجيات التي يترى منها هذا الفساد ويحكم مبرها قبضته على الجميع، كما استطاع من خلالها أن يطرح عدداً من الثنائيات المفاهيمية التي تتناول مفهوم الشرف حيث يتحمل انتهاك المرأة إلى إثبات لرجولة رجل ما، بينما ينال الفعل نفسه من رجولة رجل آخر، والمرأة المنتهكة غائبة وكأنها موضوع للتبادل السلمي والقسمي بين الرجال وليست إنساناً قائماً بذاته، ومفهوم الرجولة الذي ينهض على الكيل بمكائين، ويتصور أو يتوهم أن الحفاظ عليها لا يتم إلا من خلال انتهاك مفهوم الأنوثة المضر والفاتح، ومفهوم العلاقة المقلدة بين «الأنثى العربية» و«الأخرى الغريبة» حيث تتراكم عقد الاستعمار ويسيطر على البعض مفهوم التحريض القضيبى لأنفسهم المنتهكة من خلال اغتصاب المرأة الأخرى، ومفهوم الاستقلال للنقص الذي سرعان ما ضاع ضمن ما ضاع بعد عوبة الاستعمار إلى

المنطقة العربية وإهدار استقلالها، وغير ذلك من المفاهيم التي تناقضها المسرحية فتتري بها وجدان المشاهد وتثير عظه .

(٣) ميديا والرؤية النسوية الجديدة

أما العرض اللبناني (ميديا .. ميديا) الذي يورثه وأخرجته سهام ناصر وفوقتها للمسرحية، وهذا العرض من العروض القليلة الاستثنائية التي استفادت من تجارب المسرح العالمي الإخراجية وخاصة عند بريي ليويوف وجونيف شايته لتقديم رؤيته المسرحية المتميزة لواحدة من أكثر المسرحيات الإنسانية قسوة على المرأة، وهي مسرحية (ميديا) في صياغتها الإغريقية للقديمة عند يوربيديز والفرنسية الحديثة لدى جان أنوى، من منظور نسائي واضح يحاول الدفاع عن المرأة وتفهيم دوافعها، وقد لجأت في هذا المجال إلى حيلة توليفية موفقة في الفصل بين مستويات شخصية ميديا للتركيبة وتجسيدا عبر ثلاث شخصيات، أو ثلاثة ألقنة على المسرح، فبالإضافة إلى ميديا الفاخرة الممرورة للملوية بنزعها الانتقامية نجد ميديا العائشة المحزن التي مازال حب جيسون يملأ عليها حياتها ومازال الأمل في استعادة الماضي أو إبتعائه يسيطر على حياتها. وبالإضافة إلى هاتين الينويتين العاطفتين نجد كذلك

ميديا العاقلة التي تريد عقلنة كل شيء وإخضاعه للمنطق ولكن ميديات للعقل أن يقلب على هوى الانفعالات الهامة، وقد ركزت سهام ناصر عرضها حول شخصية ميديا وثلثت أدوار الشخصيات الأخرى إلا ما هو ضروري لتعميق وعينا بحقيقتها. كما استخدمت الرقص الإيمائي للتعبير بالجسد وترويضه، لأن دراما ميديا لديها هي دراما الجسد الأثني في عالم لا يتيح له التحقق. ومن خلال الكشف عن تراكيب الستويات في شخصية ميديا قدمت لنا سهام ناصر عرضها المسرحي التجريبي الجميل، ودفاعها الجيد عن أكثر الشخصيات النسائية شراً في تاريخ الأدب وحاربا الجهنى المصعب مع ميراث الحرب الأهلية الدامي في لبنان .

(٤) العروض الأجنبية

فإذا اتقلنا إلى العروض العالمية سنجد أن العرض الياباني (تشبيذات أو معمارات ليلية - Nocturnal Architecture) الذي ألفه وأخرجه شيجيو ماكابي (Shigeo Makabe) كان من أبرزها وأكثرها تميزاً وإثارة، لأنه من العروض القليلة النادرة التي قدمت مسرحها متميزاً في لغته وإيقاعه وشعاراته الدرامية، بغامر بجراحة في بلاغ جديدة، ويحاول أن يعيد تأسيس مفردات اللغة المسرحية ذاتها، انطلاقاً من تراث

المسرح الآسيوي والياباني العريق، ولكن من أجل مبارحته ومعارضته في أن، فقد استطاع العرض تغيير مفردات اللغة المسرحية اليابانية بأشكالها المتنوعة من نو وكابوكي وتنجيريشياني، وأن يعيد طرح كل الأسئلة الجوهرية بشأن العلاقة بين العرض والجمهور . بادئا من تغيير كل علاقات الترتيب التقليدية المتعلقة بالفضاء المسرحي، فليس الفضاء المسرحي بالنسبة له هو والمساحة الخالية بمفهوم بيتر برونه، ولكنه المساحة للمعركة بالبر ، ومع أن العرض قدم في مسرح الأوبرا المكشوف إلا أن الفرقة أحيأت فضاء المسرح المكشوف الواسع باستعمال المواجه والسائق السوداء إلى ممرات، أو متاهة من الممرات، ثم إستقبل المثلون المشاهد من على دفتات صغيرة وأجلسوا كل ستة في قفص معد من أدوات الشدائد التي تحاط بالياباني والصنوعة من اللواسير الحديدية، وأغلقت هذه الانقصاص عليهم بحيث أصبح من المستحيل على أي منهم معادرتها أثناء العرض وحركوا هذه الانقصاص على عجالات ثم استخدموها في تحديد الفضاء المسرحي الذي يجرون فيه عرضهم، بصورة أتاحت لهم سيطرتها وحركيتها تغيير المكان باستمرار وتحريه .

وما أن أحيط الفضاء المسرحي بهذه الانقصاص المعورة بالبشر، وجلس

بثبة المشاهدين فوق منصة مشهدة من نفس أدوات الشدائد الخرسانية تلك، حتى بدأ التمثيل الذي يستخدم عددا من أشكال التمثيل الإيماني والإيقاعي بالانتويم وتحويل المثلين إلى عرائس تتحرك بنفس آلية حركات العرائس الحادة، وكشافات الإضاءة المتحركة التي تتخلق من حركاتها الصرة تشكيلات ضوئية مثيرة، واللغات التي توضع على الممثلين لتحديد هوياتهم ولتنميطهم، والانتوبة اليابانية المتميزة والمتحركة والصنوعة من الورق ومن الكلمات اليابانية الدالة، وغير ذلك من المفردات المسرحية المتميزة، وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثلين يحركون هذه الانقصاص التي يجلس فيها المشاهدون طوال العرض لتغيير أبعاد الفضاء المسرحي من ناحية وتحرير منظور المشاهد باستمرار من ناحية أخرى، بل والتمثيل أحيانا فوق انقصاص المشاهدين ثم تحويل المشاهدين بانقصاصهم إلى جدران السجن الذي يكبل إنسان العرض ويحصره. ويحاول المثلون في وسط العرض، وفي جزء طويل منه تبني الإيقاع إلى حد إيقاع مشاهد الحركة البليطة للسينمائية slow motion وأجزاء حواف صامت مع الجمهور. ويقدم لنا عرض (تشبيديات ليليلة)، وهو من أكثر عروض المهرجان وعيا بالإيقاع وسيطرة عليه مجموعة من الرؤى والأفكار التي تقطر عناصر

الوضع الياباني عبر مجموعة من التتويجات أو التشبيدات الليلية، وتبلور ما فيه من مشترك عالمي وإنساني هو مشترك البحث عن الجذور في عالم تسيطر عليه النزعات المادية والجمت عن الحالة الصحية والطبيعية في عالم مثقل بقرع هيروشيما وجراح نمازكي، والبحث عن الحرية في مجتمع تكبله أغلال المواقفات الاجتماعية والاستغلال، والبحث عن البراءة في عالم فقد فيه الإنسان براءته منذ أن فضل المادة على العلاقات الإنسانية، أم جعلها الأساس الذي تنام عليه تلك العلاقات.

أما العرض الأرجنتيني (أحياء) لتعاونية الفنانين للبحث المسرحي فقد كان من أكثر عروض المهرجان رومانسية، ولهذا وجد لدى بعض الزاوج المصري الذي ما يزال مشبعا بتلك الميول، وكان هذا العرض من أقرب العروض إلى التجريب بالانتويم والرقص الإيماني واستخدم إيهار بعض الحيل السينمائية، فهو من أعمال الإبداع الجمعي الذي ينهض على قواعد وقوانين مصدرة لصياغة واحدة من قصص المثلثات الشعبية الأسطورية أو حكايات الجنيات التي كتبها الكاتب الكولومبي ماركو توليو أجيليرا جارامونيرو -Marco Tolo Aquiri- ليرا Garamonio لخلق حالة درامية تتضافر فيها عناصر الزمن والفضاء

المسرحي والحركة والأنساق الفنونية والمؤثرات السينمائية الخاصة، بالإضافة إلى الصوت والتعبير الجسدي والتنويعات اللونية والملاصق والرقص للتعبير من خلال هذا كله عن واحدة من أبسط القصص وأكثرها شيوعاً، قصة حب بين فتى وفتاة يبحث كل منهما عن الحب المثالي المرتجى، وهذا هو الحال مع العرض الرئيسي (هزن اللون: ألوان صائبة عن الحب) للفرقة أوكتاميدرون Oktahedron الذي يسعى إلى ختمال الجوانب ونشرها من خلال إستخدام أجساد الراقصين والارتصاص وأبوة للحركة وسيلة الإيقاع. وهو عرض أقرب إلى الرقص الحديث منه إلى المسرح وإن اتسم بالغمي البصري والعركي الباذخ.

أما العرض الإيطالي (البحث عن كلمات حقيقية) لفرقة Il Pudore Bene in vista الإيطالية فقد اعتمد على رؤى العالم الضمري الباذخ للشاعرة النفساوية الحديثة إيتاجبرج باخمان Ingeborg Bachmann وعلى التوتير الدائم بين المفانقات لاستقصاء حالة امرأة تضرع بالغيرة الدائمة في العالم، لأن الكتابة اغتراب عن العالم من أجل اكتشاف جوهره، ولأن البحث عن كلمات حقيقية هو بحث في الوقت نفسه عن الذات وعن المعنى، ومن هنا دعت الفرقة عرضها بأسيرة الروحانية الذاتية. والمرأة / الشاعرة: الروح الباحثة عن المعنى تجذب أبداً كالفراشة للنور.

ومن هنا كان العنصر الأساسي في العمل هو الضوء، بالإضافة إلى جسد الممثلة، ومع الضوء يتخلق الظل، ظل الذات وظل العالم، فالضوء والمظلة وتشكل فيهما وبهما يعد إضافة هذا العرض الأساسية حيث يتحول العمل إلى تكوينات في الفضاء للمسرحي صاحب الشعر، وتجسد رؤاه، وتعلق عليه، وتضيق إليه، ومن تضاعف النصبين النص الشعري والنص الضمري العركي التشكيلي في المكان يطور العرض بحثه، ويصمغ البحث ضرورية وحتمية، ويستعمل في الوقت نفسه إلى جرح يعرض صاحبه في صميمها الدائم للتواصل والبحث عن الحب واكتناه أسرار العلاقات الإنسانية لأخطار الحساسية ولكنه يثرى حياتها ويغمرها في الوقت نفسه. فقد انطلقت من العالم الذي تحدده الكتب التي تغطي جدران مكتبه فيينا جنوباً إلى عوالم محصر القديمة التي شاققتها واكتشفت فيها أسرار ذاتها، واستطاعت عبر تجربتها مع حضارتها أن تكتب شعراً اليريا شفيفاً ما يزال يلهم هذه الفرقة الإيطالية التجريبية بعد عشويين عاماً من وفاة الشاعرة نفسها هذا العمل للمسرحي الجميل. أما العرض اليوناني (إيون Ion) لفرقة Pi-rumati Ki Skin في تيسالونيكي Thessaloniki فقد كان من أكثر العروض التي حاولت عصمنة الكلاسيكيات توليفاً لأن تجريب عرض الكوييت على

شكسبير كان سخيلاً، وتجريب هولندا عليه اتسم هو الآخر بالسداجة وجانبه التوثيق. ويعود العرض اليوناني إلى المسرحية الإغريقية القديمة في نصها اليبويديزي وإن قدمها في قالب حديث وبسيط للغاية فكانت البساطة فيه قرين الشاعرية والتوثيق. على العكس من فرقة كيلنج Kelijng الأندونيسية التي اتسم عرضها (أفحة) بقدر كبير من السداجة والتزهيق الشعبي.

ويعد هل من الممكن أن تراجع وزارة الثقافة سياستها في هذا المهرجان مراجعة جذرية؟ تتلقى بمفهوم التجريب ذاته، وينبغي الفرق، وبطبيعة العروض، وينظم المهرجان كله، أم أن المطلوب هو أن تتحول الثقافة برمتها إلى نشاطات موقوفة من نوع الموائد التي تقام ثم تتلف دون أن تترك أثراً، وإن تركت فلايد أن يكون أوهم أثراً. وهل من الممكن أن تكون شابة المهرجان أخدمة الحركة الثقافية والمسرحية، لا التوجه إلى الإعلام والتغطية الإعلامية تتبع بعض الأسماء المنظمة، وتكريس للمسرحي الذي تعاني منه الحركة المسرحية في مصر بغية الموات منذ عقدين من الزمان؟ هذان سؤالان أضعما في نهاية هذا المقال يسهمان في إيقاف مسيرة هذا الانحدار المسمى بالتجريب

صبري حانظ

صالون الشباب السادس

«إن أحكامنا على العمل الفني، أحكام
على أخلاقنا»

بشير

«إنها قضية مفهوم الفن
التشكيلي وتخصصاته التقليدية
»نحت - تصوير - رسم - حفر .. «
وما طرأ على هذه التخصصات من
تغير شامل في المفهوم.

هذا الصالون والذي يعتبر بحق
أكثر الفترات نجاحاً ، مازالت هناك
إبداعات «شابة» اتسمت بالتقليدية..
تقليدية بمعنى أن المؤلف فيه
مساحته أوسع مما هو غير مالوف.

«فالوحة» مازالت تحمل مقومات
الصورة.. رغم كل
الإضافات. «والأعمال المجسمة» ظل
يراعى فيها التوازن والتناغم
التقليدي للحدث.. فمن الملاحظ أن



غلاف كتالوج الصالون

إن قضية شباب الفن في مصر،
جسدتها إبداعات صالون الشباب
السادس لعام ١٩٩٤، والقضية رغم
قدمها ، وحسمها بين شباب الفن في
العالم وبين الفنانين عامة .. مازالت
موضع نقاش يشمله الاستنكار في مصر.

اتاح صالون الشباب للفنانين
التشكيليين فرصة العرض المتميز
هذا العام، فألى جانب التنوع وما
أثارت الأعمال المعروضة من اهتمام،
وما حققت من نتائج - اعتبرها -
إيجابية في مجالات الفنون
التشكيلية - عبرت إلى جانب هذا -
عن المسارات المتباعدة في الفن خلال
فترة العشرينيات ، والثلاثينيات ،
والبعض الآخر لتيارات ما بعد
١٩٤٥ - خاصة فترة الستينيات. تلك
الفترة التي عصفت بالكثير من
التقاليد الفنية منذ مطلع القرن
الحالي وما قبله ، كذلك بجمالياته
الساكنة والثابتة.



جميع الشحات - الجائزة الثانية حفر

جمعت بشكل أقرب إلى العسائرية عملها الفنان دلالات ورموز خاصة.

من هنا ربما أجد أنه مناسباً إلقاء الضوء على بعض الاتجاهات الفنية، والتي رسخت مفاهيمها وجمالياتها في الغرب منذ الستينيات من هذا القرن، مما يوضح الرؤية لدى الشباب، وخاصة غير التقليدية منهم.

فبعد أن كان السطح التقليدي، وإيهامات البعد والقرب، أو التجسيم وصرفيته، كذلك التشريح، والنسب



دينا الرزاز - الجائزة الثانية حفر

أيضاً.. فقد جاءت التجارب والأفكار التشكيلية في الصالون بمجموعات فنية تحت مسمى «بالإنشائية في الفراغ، أو التجميعية في البيئة، أو الأشياء الفنية المجسمة»، شارك بها الشباب من الفنانين، تلك الأعمال التي لا يمكن أن تخضع أو تصنف وتستقيم تحت المفاهيم والأساليب النقدية التقليدية.. والتي أصبحت عاجزة تماماً عن قبول وفهم بل وتقييم جماليات أعمال فنية تناثرت عناصرها وتنوعت مفرداتها، أو

التجارب الجديدة والخروج عما هو «مدرسي» قليل نسبة للكثير في هذا المعرض والذي اعتبرته - رغم هذا - وبحق خطوة جادة لمجموعة شبابية هم طليعة حركة التسعينيات، والمبشرة بحركة أكثر إيجابية حتى نهاية هذا القرن ومطلع القرن القادم.

إن معرض صالون الشباب السادس يقودنا إلى حديث عن تيارات فنية حركتها مجموعة شباب الستينيات في العالم وفي مصر

بالإضافة إلى القيمة اللونية، ويأخذ الشكل البارز صفة تعبيرية مغايرة للقيمة الزخرفية التي كان يمثلها داخل إطار العمارية..

على أن عام ١٩١٢ يعتبر الحد الفاصل بين كل من الاتجاهين، الاتجاه التقليدي للنحت، والاتجاه الجديد الذي تزمصه كل من، «بيكاسو» أرش بينكو، تاتلين، وهانز أوب. في نفس الوقت تقوم مجموعة من المصورين بتقديم فن «الكولاج»، «ودي كولاج»، في أسلوب جديد متميز في ذلك بإضافتهم وحذفهم للخمات الورقية على كل تقليد تصويري ونحتي..

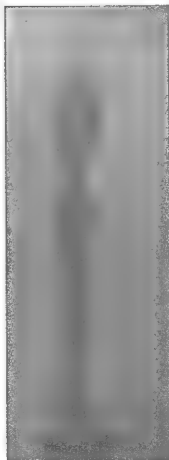
هذا التمرد الذي جعل «هانز أوب» يقدم معرضه «الداداشي» بمدينة ميونيخ بقوله: «... إن الغرض الأساسي من هذا المعرض، هو أن هناك ضرورة للمصورين بالألوان الزيتية العمل في خامات جديدة غير تقليدية».

ولا يقل الفنان «شيفرر»، تمرداً بما أطلق عليه واسم «لوحدات» تشكيلية، شملت عناصر وخامات السلك أجزاء من عجلات «موزايك».. كون منها عملاً فنياً، بطول جديدة

«مع جوجان إذن بدأت عملية التحام المصورين لجال النحت وخدش خصوصية المرفية والتقليدية».

من هنا اكتسب مسطح اللوحة والشكل الجسم «قيمة جديدة

هنا فيمصل الجائزة الثانية نحت

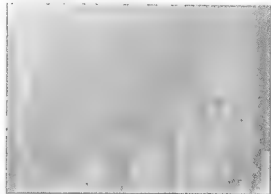


هي كل ما كان يصبر إليه الفنان «المصور» والنحات.. ويعمل جاهداً على تحقيقه.. جاءت تلك الفترة لتطرح بكل هذه المفاهيم، والتي امتدت جذورها، في المحاولات الجديدة التي بدأها الفنان «النحات روراز»، في منحوتاته، وما طرأ من خلالها من تغيير في مفهوم التجسيم البارز والفائز، وأضعا خطأ ومنهجاً جديداً للتجسيم، شارك فيها النحات «هـ» برانده.. وهناك تناهات ومحاولات أخرى قام بها مجموعة من الفنانين لم تخرج كثيراً عن النطاق التقليدي، إلا أنها كانت تدخل في نطاق التجارب الجديدة التي أضافت النحاتين، وغيرهم من المصورين.

وربما كان الفنان «جوجان» المصور الذي أتى بلوحاته البارزة ومنحوتاته الخشبية، في محاولة للتوصل إلى الفطرة والبدايات والأصول... هو للمقسم الأول والمختبر لتقاليد النحت وخاصة في مجال النحت الخشبي اللون، ليجمع فيها بين كل من الجانبين «الشكل واللون» والتي أصبحت واقعاً، وتمثل اتجاهات للتشكيل التجسيمي في القرن العشرين..



روم حسن - جائزة ثانية عمل مركب



أسامة حمزة خليل - خزف

سلوكه حيال المجتمع الذي يعيش فيه، مع تبدل رؤيته الفنية..»

وإذا كنا نؤمن بأن الفن «أى فن» هو وليد عصره وبيئته، فلا بد لنا من حوار مع كل إنتاج فنى جديد «على هذا يعقب فنّان التجميع» «كلاز» أولدنبرج، على ذلك بقوله «... الذى أريد أن أقدمه هو خلق أشياء مستقلة لها وجودها فى عالم خارج من كل من العالم الحقيقى الذى نعرفه وما هو خارج عن هذا العالم.. عالم الفن التقليدى.. إن هدفى هو أن أصنع كل يوم شيئاً يحتاج إلى تعريف..»

لقد ترائت الاتجاهات البديلة للاتجاهات التقليدية وتظهر معالم فن «التجميع» الذى أصبح يعرف

طبيعة مختلفة، تحولت هى أيضاً إلى طبيعة آلية، وصناعية، يطغى عليها سيل من الإعلانات، كذلك ومع الحياة اليومية، والذى تحول بالتالى إلى واقع المصنع والمدينة الحديثة. كذلك فإن التوازن بين الطبيعة الجديدة والفنان - هى قاعدة الإبداعات المعاصرة فى هذا العالم الجديد.. هذا الواقع أدى بالضرورة إلى تبديل فى سلوك الفنان إزاء المجتمع الذى يعيش فيه، وتبدلت معه كذلك رؤيته الفنية، يؤكد الفنان «إنوار لوسى سميت» بإشارته إلى هذا الرأى بقوله «لا بد من تحول يشمل موقف الفنان إزاء الخامات والمواد وطريقة استخدامها .. ليس هذا فقط.. بل عليه أيضاً تبديل

غير تقليدية المفهوم.. تلك الحلول التى أوصلته إلى نظام وبرنامج ذاتى عبره يحملته الشهيرة «... فإنه إلى جانب التأثير التصويرى الذى هو نتاج التأثير «التجسيمي» فإننى أقدم بلوحاتى الفنية التشكيلية، ما يلقى الحدود والحواجز فى الفن..»

تلك الاتجاهات التى ظهرت مع مطلع هذا القرن، والتى غيرت وبذلت مفاهيمه وجمالياته والأراء النقدية له - ظلت سائدة حتى فترة الخمسينيات، وبداية الستينيات، شهد للعالم معها تغيراً فى وتحولا خطيراً شمل جميع جوانب الحياة والإنسان فى العالم.

هذا التحول الذى نراه، شمل الطبيعة أيضاً، فالطبيعة المعاصرة



سناء موسى - تصوير جائزة لجنة التحكيم



رائل شوقي - الأعمال المزيكة جائزة أخناتون الذهبية

فنية، أو «أشياء فنية» صنعت كلياً أو جزئياً من خامات طبيعية أو مصنعة أو سابقة الصنع لتشكل في النهاية عن طريق هذه الوسائط والمفردات، «إبداعات تشكيلية جديدة في مفهومها ووسائطها وفلسفتها...».

كل هذه المفاهيم والوسائط والاتجاهات تجارب معها شباب صالون الفن التشكيلي ١٩٩٤، وأقرز إبداعات متوازنة مع الاتجاهات العالمية، محققاً في ذلك ذاتيته، متمرداً أو متخفياً كل العقبات ومحاولات الحد من حركته وحيثته.

محمد طه حسين
رئيس لجنة التحكيم، رشيد شرف الصالون

أدواته وخاماته، حتى تصل تلك التركيبات إلى «صور هلامية» «للهامبورجر» للفنان «أولدنبورج» حول فيها الأشياء من الحالة الصلبة إلى حالة «لينة» ثم إلى التصوير القصصي في أعمال الفنانة «ماريا إسكولار» الخشبية التجميعية، والفنان «كونز» باستخداماته المستحثة للخامات.

هذا الاتجاه منذ ظهوره نجده قد احتوى جميع المدارس الفنية منذ مطلع القرن حتى الآن، فهناك التجميع والإتشاء الدادائي، السيريالي، التجريدي، التعبيري... الخ.

خرجت جميعها عن النطاق التقليدي لتلك المدارس.. إنها أعمال

بمسمى «بالفتح البيئي» والذي تبناه مجموعة من النحاتين والفير تقليديين، قاموا بإبداع تكوينات ثلاثية الأبعاد في بيئة «طبيعية» بمفهومها الصناعي الجديد. تزعم هذا الاتجاه الفنان «جورج سيجال» والذي عبر عنه بقوله «.. الذي يهمني هو سلسلة الصدمات والمعارضات التي يمكن أن يتعرض لها إنسان ما، عندما يتقابل مع شخص آخر «صناعي» يتحرك في الفراغ، في بيئة صناعية، يتعامل هذا الإنسان معها يرمياً، هي من صنعه هو وتجميعي أنا...».

وفن «التجميع»، والذي تبناه في الخمسينيات الفنان «وشنبرج» وتوالت فيه تركيباته الفنية، كذلك

ملاح سينما الأطفال فى العالم عام ١٩٩٤

النبيلة. وقد استطاع التقدم التقنى لمعدات التصوير، الإضاءة والمعامل أن تلحق بالخيال الجامع للفنان خاصة فى أفلام التحريك.

فى الفيلم الروسى «الفيل والحوث» ٧ ق يدور صراع بالحركة بين كائنين عملاقين هما الفيل الأصفر والصوت الأزرق تزامن مؤثرات صوتيه تدعم الصراع الذى ينفخ عن اختلاط لوناهما فى لون واحد، وإن حافظ كل كائن على ميته واتجاهه.

وأفلام غرائس الصلصال ذات مذاق خاص، غاية فى الإبداع. وهى عادة ما تستند إلى جنوة خيالية مشهورة وتتميز بشخصياتها بالتفرد

الخيال وبناء القيم. إن الأفلامنا تعرض شخصيات حية فهى تتحاشى الانماط وترفض العنف.

لقد تخرج فيلم الأطفال فى مدرسة أرسطو، ثم خرج على أصولها، فتجرد من الفكرة الأساسية، الحبكة المتحماسة، الصراع المقتل وإنقلاب الشخصية. لقد خرج على كل ما يقيد الخيال، واستبدل بالبناء التقليدى للفيلم نسيجاً مرناً من المواقف تتحرك عليه الشخصيات بحرية، الدنيا كلها ملعبها والزمان كله يرحب بها، تفسوس فى الواقع وتحلق فى الخيال. لقد أصبح الفيلم كما الشعر، كما الموسيقى قيس من المتح

إذا أردنا أن نحصل على قصة سينمائية للأطفال ماعلينا إلا أن نفتح نافذة لترصد شريحة من الحياة اليومية لجموعة منهم أثناء ممارستهم للأنشطة الحياتية. لقد أصبحت الحقيقة، الحياة هى المادة الخام لصناعة الواقع السينمائى.

يقول^(١) روك ديميرز مدير أكبر مؤسسة لإنتاج أفلام الأطفال ومقرها مونتريال: «إننا نختر أبطال أفلامنا من سن العاشرة إلى الثانية عشر ومهمتنا هى مساعدة الصغار على دخول مرحلة الشباب، ويحظى كل من البنات والأولاد بنصيب متساو من اهتمامنا. نحن نعاونهم على تعلم خبرات الحياة وتنمية

فى الملامح والملابس والاكسسوار.
وحركتها مصسوبة داخل ديكور ذى
طراز خاص.

وفيلم «السداحة» ٣٥ ق من
إنتاج الدانمرك يتضمن صدوة
لهانز أندرسون عن رائحة من
روائع ألف ليلة وليلة هى قصة علاه
الدين والمصباح السحرى. وفى
الفيلم تطلب المسامرة العجوز من
طفل صغير أن يحضر لها قداحة
من داخل جرز شجرة وهناك يجد
الطفل ثلاثة صناديق مليئة بالذهب
والفضة يهرسها ثلاثة كلاب أليفة.
يملا الصبى جيوبه ويستولى على
القداحة التى يكتشف أن لها خادما
على شكل كلب لطيف ذو قدرات
خارقة.

ينثر الصبى الذهب على أهل
بلدته الفقراء، ويوقل فى الرقابية
والنعم ويهفر قلبه للأميرة فيحملها
الكلب الخارق إلى قصره. يهاجم
الملك القصر على رأس قوة من
الحرس ويسجن الصبى على نمة
محاكمته إلا أن خادم اللداحة ينج
فى إنقاذ سيده الذى يتزوج الأميرة
ويجلس بجوارها على العرش.

ويقدم ما تتطلبه أفلام عرائس
الصلصال من جهد وصبر، ويقدر

ما تحققه من تفرد حتى أن أى
محاولة لتقليص الفيلم يعتبر جناية
على إبداعه.

ويتباين أفلام التحريك عامة
وعرائس الصلصال خاصة من حيث
ابتكار الشخصية وإيقاع حركتها.

ويتميز الفيلم السويدى «رحله
كولومبوس العظمى» ١٨ ق
والفيلم الإنجليزي «آل جوج
والنار» ٣٥ ق بأنهما لا يصوران
صدوة بقدر ما يخرسنا بعض
الحقائق العلمية والتاريخية البسيطة
فى قالب من اللعب التمثيلى الذى
يمارسه الأطفال الصغار.

وفى رحلة كولومبوس لاكتشاف
كروية الأرض، يؤلف مجموعة من
الأطفال مسرحية تؤدىها مجموعة
من العرائس تمثل شخصيات
كولومبوس والبحارة والهنود الحمر.
وفى الفيلم نشاهد الأطفال وهم
يمركون الشخصيات بأيديهم
الصغيرة.

ويعتبر فانتازيا دكايس ليلة
الكريسماس» ٧٥ ق من إنتاج
الولايات المتحدة أضخم إنتاج
سينمائى لعام ٩٤ وأكثرها إبهارا
بتعدد شخصياته ذات الألفنة

المبتكرة. وفى الفيلم يمشى قائد
البلدة بأنعاميل السفهاء لإثارة فزع
الأطفال ليلة الكريسماس ويعد جهود
مضنية يصل إلى معتقل سانت كلوز
داخل جرز شجرة كبيرة ويك أسره
لينطلق فى آخر لحظة على زحافته
ليوزع الهدايا وأنبهجة على الأطفال.

وتبقى للفيلم مكانته وسط الإنتاج
العالمى. يدافع فيلم التحريك الروسى
«إنسان فى الهواء» ١١ ق عن حق
الإنسان فى الحرية ودين من
يفتالها. يلعب إمبراطور الصين
إنسانا يرفرف بجناحيه فى الفضاء
فيمسده إلى الأرض. وعندما
يجرب الإمبراطور متعة الطيران
والحرية يحكم على الإنسان الطائر
بالإعدام مبررا حكمه بأنه يخشى أن
يقع هذا الاختراع فى يد شريرة
فيحدث ما لا تصدق واقبه ويستطرد
الإمبراطور قائلا إن حياة فرد لا
تهتم، إن مسئوليتى هى الحفاظ
على بقاء الناس، ويرجع مستريح
الضمير، يختال بفخامته ويفرق فى
الرقابية.

ويمثل «الدوق إرنست» ٤٤ ق
من إنتاج ألمانيا نمط قصص الشطار
والأخبال فى الأدب الشعبى. وهو
يتميز بخصوصية فى تصميم

الشخصيات وحركتها التي تفرضها تجعل معدات الفارس الحربية في العصور الوسطى. وفي الفيلم تتعاون مجموعة مبتكرة من الكائنات الخرافية مثل الأفيال الزاحفة والبجع المسحور والخفاش مع الدوق إرنست في الحصول على الفيروز من أرض الخليفة، أرض الضاربة والثقافة. بينما تقوم فاكهة الصحراء الععلقة وجبال المغناطيس بعرقلة مساعي الأعداء.

وقد تميز برنامج المهرجان هذا العام بمجموعة من الأفلام الكوميدية القصيرة. يقول المخرج الروسي بورس جيرباتشفسكى^(٧) مدير مجلة إيرالاش السينمائية التي تُصنّف من هشرين عاماً «أن إيرالاش موجهة لكل أفراد العائلة ويضيف أن مهمتنا هي رسم البسمة والضحكة على وجوه جمهورنا».

في قصة «دعنا نقرأهن» يتراهن صبيان على إتهام أكبر كمية من الجاثوة وفي البداية تكون اللعبة مقنعة ثم تتحول إلى مازق مثير للضحك وعندما تأتي المفاجأة على شكل طبق جاثوة إضافية تحمله لهم الأم يفنى على الأول، وتتفجر الصالة بالضحك.

وفي «كانت أيام» يعود التلميذ لزيارة مدرسته للقاعدة وقد أصبح شاباً. يستعيدان ذكريات شقاوته في الفصل ويفرقان في الضحك وعندما تفرغ المدرسة من تلميذه، يسمع الشاب دوى انفجار في الداخل فيبتسم وأضيا عن فعله، ولا يكاد يضع قبعتة على رأسه حتى ترد له مدرسته الجميل ويدوى انفجار آخر تطفئ أثاره على وجهه وملابسه.

وفي قصة أخرى ممتعة «ذلك»، يستأن التلميذ مدرسته في أن يذهب إلى الطبيب حيث إنه قد ابتلع ساعتها، تزعج المدرسة عندما تستمع لقات الساعة داخل صدره. في الخارج يلهو الصبيان فرحين بنجاح حيلتهما. وفي الفصل يستأن تلميذ آخر للذهاب إلى الطبيب حيث أنه قد ابتلع ساعتها، ويهتج الأولاد خسار الفصل، ويكشف التلميذ الأول عن ساعة كبيرة قد أخفاها بين ملابسه فيتغير وجه الآخر الذي صدق حيلته.

وتتوالى القصص عن نمط متكرر للبناء الكوميدى يتضمن مواقف بسيطة حيث تكون الشخصية في أتم حالات الرضى والثقة بالنفس

تمنى نفسها بالاستمتاع بحيلتها ثم تكون المفاجأة أن ينقلب الموقف على رأسها.

ويعنى مهرجان القاهرة لسينما الأطفال بالأفلام الموجهة للأطفال وهي بعيدة تماماً عن الأفلام التي يقوم ببطولتها أطفال وتصور ما يعانيه الأطفال بسبب الكوارث والصرب أو تفكك الأسرة وتقصير التربية في جر من الكآبة والحزن.

وقد حفل المهرجان هذا العام بمجموعة من الأفلام الروائية الطويلة التي تعرض لقيم إنسانية وجمالية فضلا عن تقنياتها العالية.

وتهتم أفلام الأطفال باختيار مكان الأحداث وتبرز جمالياته سواء إن كان على شاطئ البحر أو في الغابات كما تهتم بتأكيد الشخصية المحيطة للمكان خلال المناظر الطبيعية والمهرجانات الشعبية والملابس والديكور والاكسسوار.

وتتسم الأفلام بروح الطفولة. يقوم بتمثيلها أطفال موهوبون يشاركهم البطولة عدد من الشخصيات الخيالية ذات القدرات الخارقة والكائنات الغريبة والصيوانات. وجميع الأطفال يتصرفون ويفكرون كما تلميذ

مرحلتهم العمرية. ويتسع الفيلم لأغانيهم وأغانيهم وهو يأتهم ومغامراتهم. وهذا لا يسقط عنهم أنهم شخصيات ذوى إرادة يسعون إلى هدف يتحقق خلال الفيلم.

وقد روعي في أفلام الأطفال الصديق في تصوير عالهم بما يتطوّل عليه من مناقسة وانتماء للشلة وشغف بالطولة والمغامرة. وقد ظهر الكبار في الفيلم نبعا للحنان يحكون لهم الحواشيت ويشاطرونهم العابهم ويطلقون عليهم ويفخرون لهم.

وأفلام الأطفال بصفة عامة تدور في عالم خبير خال تماما من العنف والانحراف.

وفي مجموعة الأفلام الروائية الطويلة يبرز الفيلم الياباني «كما طفل الرابع» ١٩٤٢ ق كما استثناء، حيث يقدم الجد بدور المحرك للأحداث ليغير المجتمع التقليدي الزاكنة فيحيث فيهم الصبرية والحب والظن. يعلمهم رقصة يورانية على أنغام البازوكا ويعلمهم فن القبلتية في صباغة ملابسهم ويتأتى قمة الإثارة عندما يعلن حبه لمدرسة متقاعد. ويصير الجد نصيرا للمحبين الشبان يعيش أحفاده شهردا على ثورته ويتأثرون بها

ويقولون على صداقة الجتى الآخر دون خجل أو شعور بالذنب.

ويتميز «فرس الإحصاء» الدانمركي بالإيقاع الشعري يصور أمية فتاة صغيرة أن تمتلك حصانا فعا أن ترى حصانا أبيض وائما كليلك حتى تخفيه في الحظيرة وتبقى بجواره تنظر عليه وتطعمه قوالب السكر. تطلق الأسرة عليها ويخرج صاحب الحصان للبحث عنه. وعندما يجد الحصان يقدر مدى حب الفتاة له ويدعوهما لنزومة على الحصان.

ومن الأفلام القليلة التي حافظت على الحبكة الدرامية وتطور الشخصية والصراع التضامد إلى الأزمة. الفيلم «الكندى الساحر الصغير»، تسعى سلطات الأمن وراء بيتر الذي يمتلك قدرة خارقة على تصريك الأشياء مما يحدث اضطرابا لكل من يتعرض له. تتجج السلطات في إحتجاز بيتر في أحد المراكز الصمعية لمواساة حالته. يهرب بيتر بمساعدة الكسفر الموسيقي الصغير للهويوب الذي يوجهه لضرورة التذويب على التحكم في قدرته حتى تكون مصدر خير له وللناس. يتقدم بيتر ويتشجيع صديقه لمعاونة السلطات في السيطرة على تسرب غاز سام من

أحد المحطات وينجح في إنقاذ البلدة. كما ينجح الكسندر في إنقاذ مدير الأوبرا بتقديمه في أحد الحفلات ويستغل بيتر قدرته في جذب الأزهار التي يتزين بها المستمعون في الصالة لتحية لصديقه الفنان المهويوب.

ومن أكثر الأفلام عذرية الفيلم الكندي «أم زيميه والحوت» الذي يدور في بلدة على شاطئ أحد بحيرات الشمال حيث تعيش الفتاة دافني التي تمتلك موهبة سمع خارقة وهوايتها تسجيل أصوات الحيتان وتكتشف أن لصيحتان إيقاعات كالأغاني وتقيم حفلا في البلدة وتذيع تسجيلاتها النادرة لأغاني الحوت. ترتبط دافني بصداقة قوية بأحد الحيتان وتغضب عندما يقدم والدها على بيعه لإحدى شركات التليفزيون إلا أن الجد وبعض الأمسقاء يجلبون الصفة وينتهي الفيلم بنجاح الحوت في إنقاذ حياة صديقه دافني.

وهكذا تتصاعف الشركات المتخصصة في هذا الإنتاج الرأفي ويتسع نطاق عرضها في كل أنحاء العالم تقدا يوفق كل تصوير وتمثيل فيضا من النبل والجمال.

قريال كامل

المخلص في المسرح المصري..!

وجزئين، اشتمل المدخل المنهجي على استهلال يوضح معنى البحث ويفسر بعض النقاط الأساسية والإجراءات المنهجية والنظرية لمنهج جولدمان مثل ثنائية الوعي الممكن/ الوعي الفعلي والبنية الدلالية ورؤية العالم كمفهوم سوسيولوجي ثم يتوقف ليعرض لرؤية العالم لدى لوسيان جولدمان...

أما الجزء الأول فجاء تحت عنوان البنية الدلالية وانقسم إلى فصلين الأول بعنوان مجتمع النص (الزمان - المكان - العلامات المادية) والثاني بعنوان: محور العلامات المميزة للشخصية (الأقوال - الأفعال). أما الجزء الثاني فجاء تحت عنوان: رؤية العالم وانقسم إلى فصلين وهو يشكل المساحة الأكبر والأهم في الدراسة.

نسليم على مايسمى بالبنوية التوليدية وجهود لوسيان جولدمان في هذا الإطار..

ومن المعروف أن الدراسات النقدية العربية لم تدخل هذا التحدي إلا فيما ندر وحسبما يقول الباحث لا يوجد في المسرح دراسات انتكسحت المنهج «الجولدماني» سوى دراسة د. هدى وصفي عن ثلاثية نجيب سرور التي اهتمت ببحث علاقات التماثل بين الأبنية الاجتماعية والأبنية الفنية، في حين سعى نسليم في دراسته إلى بحث العلاقات بين الأبنية الفنية والأبنية الذهنية (اللفولات) كما تتجسد في رؤية العالم لدى الكتلة الاجتماعية.

ومن ناحية التقسيم المنهجي قسم الباحث دراسته إلى مدخل منهجي

تأتي دراسة (المخلص في المسرح المصري - رؤية العالم لدى محمود نياپ وصلاح عبد الصبور) للشاعر محمود نسليم كنموذج للجهد الأكاديمي المتميز في مجال النقد الأدبي الذي يجمع بين القدرة على التفسير ويطوّر الظواهر في نسق متكامل وسياق متواصل وبين إعمال هذه الرؤية المنهجية في مجال التطبيق النقدي أو النقد التطبيقي.

والدراسة التي نال عنها الشاعر درجة الماجستير في النقد الأدبي بامتياز من المعهد العالي للنقد الفني، تعيد الاعتبار للبنوية بعد الخلط والتشويه الذي أصابها عند نقلها وتطبيقها بواسطة النقاد العرب، ويركز

سعى الباحث إلى دراسة نموذج (للخص) في خمسة تصاميم مسرحية لصالح عبد الصبور (مأساة الحلاج - ليلى والمجنون - الأميرة تنتظر - مسافر ليل - بسند أن يموت الملك) وثلاثة لمحمود نيازي (باب الفتوح - الغريب لا يشربون القهوة - الزبينة)

ورأى هذا الاختيار كدراسة للأنماط المتجسدة للخص في التصوم وليس باعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع تجسد سمة مميزة على المستوى الفردي ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي أرمية محددة تتألف من ملاحم أصلية الدلالة وموضوعية فائدة على توفير إجابة سؤال (من يكون؟) ولكن يوصفه بنية أسطورية لا شعورية كامنة تعبر عن نفسها في منظومة القيم والمعتقدات والتقاليد والفنون وكافة الأنشطة الثقافية للإنسان ككائن اجتماعي، ومن هنا فإن ملاحم صورة للخص تهتم عن ملاحم البطل الواقعي وتقرّب من دلالات هذه الملاحم بمعنى أن جميع الموصفات والظواهر والملاحم الدلالية والمظهر الخارجي تصبح مادة للوعي الذاتي للشخصية المخلص خاصة وأن الباحث سعى إلى دراسة بنية العمل الفني كمخطط للكشف عن بنية الفكر لأصحاب التصوم المخفّرة (عبد الصبور - نيازي) كمحاولة منه لتجاوز الآلية التي وقع فيها التحليل الاجتماعي التقليدي للظاهرة الإبداعية، وذلك من

خلال التركيز على بنية فكرية تتمثل في رؤية العالم، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي، والاتساق الأدبي والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية، وذلك لأن العلاقة السببية التي طُلّا هيمنت على الفكر النقدي في استقرائه للظاهرة الفنية وعلاقتها بشروطها الاجتماعية، لم تعد كافية للتفسير، فالنتائج الثقافية لا يمكن لتفسيره أن ترجعه إلى أصله، لأن هذا الناتج يخرج عن الأصل ويتجاوزه، ويكتسب خلال تطوره دلالات خاصة مستقلة، ينكس المنهجية التي تستهدف بحث الأعمال الفنية في روابطها الوظيفية بواقعها المحيط غير ما يسمى بالكون التخيلي للكاتب بمعنى هذا البحث إلى تمثل منهج لوسميان جولدمان والاستقلالية، أو نحو جزئي، من طرائقه وإتياته البحثية والمنظرية، وذلك لأن هذا المنهج - في تقدير الباحث - يشكل أحد التمثلات الخلاقة الساعية إلى تجاوز للمفاهيم الاتكاسية التي تفسر التصوم بالإيمان إلى العالم الخارجي.

وترى فيها مرايا حيادية قائمة على العلاقات التماثلية أو التشابهات المضمونية، الجزئية وكذلك تجاوز تلك التي تستهدف عزل للتصوم داخل بنيته وأنساقها التركيبية باعتبارها غايات في ذاتها، تفهم وفق شروطها الخاصة وهذا يقدمه جولدمان في

مواجهة شكلية البنية هو تزايدية البنية مما يعني ربطها بذات وظيفية دالة في التاريخ وليس خارج التاريخ.

قام الباحث في الجزء الأول من الدراسة بعملية تفكيك الأبنية النصية ودراسة مجتمع النص مطلقاً من تصور يرى في الزمن المسرحي عنصراً بنائياً نظراً لتفاعله مع بقية العناصر الأخرى ولعدم القدرة على الإحساس بوجوده مستقلاً كالتشخيص أو مظاهر الطبيعة.

ومن هنا فسألنا نجد في النص المسرحي زمنين (زمن العرض وزمن الحدث)، وإذا كان الزمن يتجسد عبر اليات: اللحظة، الديمومة، الشفيرة، التعاقب المركبة فإن المكان تحدده النقطة، الامتداد، الثبات، التجاور السكونية، وذلك يمثل الزمان والمكان - على مستوى الملاحظة المباشرة - الإحداثيات الأساسية التي تصدّد الأشياء الفيزيائية، فنستطيع أن نميز بين الأشياء، من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد المصادرات من خلال تاريخ وقوعها في الزمان.

ويدرس الفصل الثاني محور العلامات المميزة للشخصية: محور الأقوال/ محور الأفعال، وذلك لأن طبيعة النص المسرحي تجعلنا نركز على المستوى الاتصالي (مرسل - خطاب - مرسل إليه) أي التركيز على ما تقوله الشخصية في سياق الموقف المسرحي وتحليل أقوال الشخصيات الأخرى من

زاوية علاقتها بال شخصية المحورية، وذلك من أجل كيفية إدراك الجدل على مستوى محور علامات الشخصية وكيف يحكم تطور الشخصية، وهذه الأقوال لا تؤخذ على ما هي عليه وإنما لابد من نسبتها إلى قائلها من زاوية علاقتها بالآخر المخاطب وبالعلامات النصية.

يتناول الجزء الثاني والأهم من الرسالة البنية الاجتماعية وعلاقات التماثل والتضاد مع الأبنية الفنية محللاً ثنائيات صورة الذات ورؤية الآخر (المُخلَص / الضميمة)، (الوعي الممكن / الوعي الفاعل) ثم أشكال المخلص وصورة في الوعي الجمعي والتصور محل الدراسة، والجماعات كاطر اجتماعية للمعرفة، وبشكل عام يدرس هذا الجزء المخلص - كنموذج ألي - يتمثل في بنية أسطورية لا شمولية كاملة كما يدرس العلاقات الوظيفية بين هذه البنية وبين العالم الذي تصدر عنه وبشكله، كما يدرس وظائف النموذج في صياغة وتشكيل العالم وبتقريب العالم البديل.

ويميز الباحث بين مستظلمين أساسيين لدراسة شخصية المخلص: المخلخل الأول يتمثل في الدراسات - السيكولوجية ويعني بدراسة الصور والأشكال الرمزية لدى الفرد، وهي صور وأشكال ليس من الضروري أن يشارك فيها بقية الجماعة، كما هو

الأمم فيما يختص برمزية الحلم وبعض الظواهر الفردية الخاصة التي تقتصر على الشخص وحده وتتعلق بنظرته الذاتية أو بتصوره الخاص.

ويميل المخلخل الثاني إلى ربط الرموز بالقوى والعوامل الاجتماعية السائدة في المجتمع - وليس الفرد أو الطبيعة - هو الذي يوفر الأساس الذي تقوم عليه كل مظاهر السلوك الرمزي، وخاصة السلوك الرمزي الديني وما يتصل به من شعائر وطقوس وممارسات، وهو موقف وضمي يتعارض مع نغاري المثالية عن إمكان الطفل إلى أعماق الحقيقة الباطنية الكامنة، كما أنه لا يحاول البحث عن أصل تكوين الرمز، وإنما يجربها مجرد طريقة للتعبير، بحيث يصبح المسمى الأساسي هو فصح تأثير الرموز على أعضاء الجماعة...

وعلى ذلك فإن المخلص كنموذج، تصور صادر عن بنية ذات طبيعة لا شعورية كاملة وراء المعطيات الاجتماعية وأنساقها المعرفية. بشكل في مستواه الأولى كبنية أسطورية، نوعاً من الرمزية - اللاشعورية، ليس بالمعنى الفرويدى الذى يحدث تقابلات ضدية بين الشعور واللاشعور، وإنما بالمعنى الذى يشير إلى أن الظواهر البشرية - بوصفها وقائع موضوعية - تستند إلى بنيات لا شعورية، وراء انطباعات الأفراد وانفعالاتهم وشمى خبراتهم المعاشة.

وشأن الدراسات الجادة التي تلحح إلى التعميق وإثارة الخيلة بطرح التساؤلات اختتم الباحث بطرح عدد من التساؤلات والإشكاليات التي تفتح المجال لعدد من الأبحاث الجادة على نفس السبيل حيث لم تلحح الدراسات لصياغة أجوبة وتقديم نتائج بقدر ما جاءت محاولة جادة لسبر أغوار افق جديد يفتحها الباحث أمام سيل من الباحثين في محاولة للوصول إلى نموذج تقميري يحتاج الكثير من التدريب المنهجي والاجتهاد للعمل المنظم وتمثل النص الواقع والابتكار والاجتهاد والإجابة على التساؤلات التي طرحها الباحث حول هل هناك علاقة سببية إنكسائية بين العلاقات الاجتماعية ورؤى العالم، بحيث يكون الواقع هو المصدر المعرفي، وتكون رؤى العالم هي الناتج المعرفي، وهل رؤى العالم كلية متجانسة، ثابتة، نهائية، شاملة للحقائق الاجتماعية أم هي رعي فئة أو شرائح اجتماعية، أو طبق وهل يصعد الوعي الفردي عنها، أم هو متمايز عنها ومنفصل. وهل رؤى العالم صراعية، ضدية تستهدف التغيير، أم سكنوية تشكل انماطاً ثابتة - من الوعي والتصورات، وهل تنتج ذاتها بآلية أم بوعي، وهل تؤدي وظيفة تفسيرية أم أن الواقع هو الذى يفسرها.

محمد عبد الله

الأستاذ رئيس التحرير

نشر إدوار الخراط فصلا من رواية جديدة له تحت عنوان «سورات بالعدة» في عددكم الماضي (سبتمبر ١٩٩٤). ولست أتحدث في هذه الرسالة عن فن الخراط وإنما عن علمه. يقول: «كان كيتس وشيلي وبراوننج مسلولين، وأصيب بالجنون... شارلز لامب» وفي هذه الجملة القصيرة يتمكن الخراط من أن يجمع بين أربعة أخطاء ما كان ليقع فيها من له أدنى دراية بتاريخ الأدب الإنجليزي. (١) لم يكن شليسي مسلولا. (٢) حين يقال «براوننج» ينصرف الذهن إلى الشاعر الفيكتوري روبرت براوننج، وهو بدوره لم يكن مسلولا، بل كان مثال الصحة والنشاط وإنما المريض هو الفتاة التي أحبها وأصبحت فيما بعد زوجته - ضد إرادة أبيها الصارم، وبعد أن فرّ بها براوننج من شارع ومهول ليتزوجها ويعيشا في إيطاليا - وقد تمسكت بصحتها بعد الزواج تحسنا ملحوظا مما يؤكد انطباعي من قديم وهو ما تزكده الخبرة اليومية وملاحظة الحياة - إن خير علاج لانداء النساء هو ضجعة طيبة، يطلوها حمام منعش تحت الدش، وهنّ يبدنن فرجات بالفتاء، ثم نفعان من الشاي الساخن. (٣) صواب نطق الاسم الأخير «لام» وليس «لامب» حيث إن الباء الأخيرة فيه صامتة. (٤) لم يكن تشارلز لام مجنونا، وإنما أخته ماري هي التي أصيبت بنوبة جنون انبفعت اثناهما لتطعن أمها بسكين فتجهز عليها وتجرح أباهما. وقد عانى لام من جنونها هذا، ولكنه ظل يقوم على رعايتها بكل صبر ورفق بقية حياتها. وقد اشترك الاثنان في وضع كتاب «حكايات من شكسبير».

وأنا يا سيدي، دائما خادمكم المطيع.

ماهر شفيق فريد

معالم خريطة للرواية العربية

الحياة الأدبية والفكرية، امتداداً من معارك الأدبية مع طه حسين، والعقاد، اللذين كانا يمثلان مرحلة فكرية وأدبية معينة تمتد ما بين ثورة ١٩١٩، وحتى ثورة ١٩٥٢، وحتى الحكيم والشرقاوي في المعركة متعددة الأبعاد، التي دارت بينه وبين الشرقاوي في منتصف الستينيات، وانضم إليها آخرون عند عرض مسرحية الفتى مهراڤ على المسرح القومي، وباختصار شديد - محمود أمين العالم ليس بالكاتب الساكن الذي يرصد في صمته، ويون ملاحظات داخل أعماله، بل هو واحد من الكتاب الذين يفجرون للمعارك الأدبية والفكرية المتعددة، إثراء للحياة الثقافية عامة والأدبية خاصة، مع عدم التخلي في أي مرحلة من المراحل عن معتقده الخاص، أو نظراته الاجتماعية للأدب بوصفه نتاجاً



غلاف الكتاب

ويعدهم محمود للعالم وأويس عوفى، وعلى الراعي، وفؤاد دوارنة، وفاروق عبد القادر، وسامي خضبة، وعبد الرحمن أبو عوف، وذلك هو ما جعله في حالة اشتباك دائم مع التيارات الأخرى ورموزها في

صدر مؤخرًا كتاب هام للنقاد الأدبي والفكر الكبير «محمود أمين العالم» بعنوان «أربعون عاماً من النقد التطبيقي». ومن المعروف أن للاستناد العالم إنجازاته الكبير في حقل النقد الأدبي، والذي ساهم إتناجنا الأدبي منذ أوائل الخمسينيات وحتى الآن. وتؤكد ذلك مختلف الدراسات النقدية الجامعية وغير الجامعية، والتي رجع أصحابها لكتابات محمود العالم، خاصة الكتاب الوثيقة الذي قدمه مع هيد العظيم أنيس بعنوان في الثقافة المصرية، الذي صدر مع منتصف الخمسينيات.

وبالضرورة لا بد أن نشير إلى أن «محمود العالم» يمثل واحداً بل وأثراً من رواد المدرسة الواقعية في الفكر والنقد، وهي المدرسة التي تضم سلامة موسى ومحمد مفيد الشرباشي، ومحمد مندور،

اجتماعياً مع إيمان لا يتزعزع بفكرة الحرية من أقصى اليمين أقصى اليسار.

وكتاب أرموعن عاماً من النقد التطبيقي ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

- مقدمات نظرية حول نظرية الرواية
كما يراها محمود العالم، وتشمل نوعاً من التاريخ لفن الرواية.

- تطبيقات نقدية لأهم الأعمال التي صدرت في الثمانينيات.

- تطبيقات نقدية لأعمال سبقت مرحلة الثمانينيات، ويشمل على الدراسات القديمة التي كتبها الأستاذ العالم في مراحل سابقة.

ولئن اعتبر أن الجزء النظري في كتاب دارموعن عاماً من النقد التطبيقي، يمثل أهم ما حواه الكتاب لما فيه من أفكار تحليلية وجمالية حول الرواية المصرية والعربية كفن أصبح له السبق على بقية الفنون التعبيرية. وتكاد تكون الروايات التي صدرت في الأربعين سنة الأخيرة أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن هذه المرحلة التاريخية بمفهوماتها ومضامينها ورؤاها الإنسانية للفترة. ويقرر العالم اتفاقاً مع مقولة الدكتور علي الراعي - أن الرواية تمثل «الديوان الجديد للعرب».

لقد أصبحت الرواية العربية بحق هي التاريخ الأدبي المعنى للتخيل داخل التاريخ الموضوعي العربي المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها رؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعي الإبداعي

الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربي، وتناقضاته، وإزماته، وفواجهه، وللتباساته سواء في تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية..»

فالعصر بالنسبة لنا عصر انكسار، وصفه بأنه عصر سيادة الفوضى والهيمنة الرأسمالية في المجال السياسي والمصري والاقتصادي والاجتماعي وكل ذلك يسعى إلى الامتداد للمجال الثقافي وتنميته وتطويعه لمصالحها الخاصة، كما تستشري الاتجاهات العقلية للزمننة المعادية للديمقراطية. ومن هنا يبرز دور رئيسي واستراتيجي للرواية بطبيعتها الزمنية والتاريخية والإنسانية. يختصر بالتوعية والتنوير، وقيل كل ذلك المقاومة.

مفهوم زمنية الرواية

ويخلص الكاتب في بحثه النظري إلى وجود زمنية للرواية خاصة بها، وهو ما يعبر عن الطبيعة الزمنية للرواية، وذلك خلافاً لما عرف بزمن الرواية. والرواية في رايه فن زمني يلتقي في هذا مع فن الموسيقى، والموسيقى السيمفونية على الخصوص خلافاً مع الفنون المكانية مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية هو ما يعرف بالزمن الخارجي الذي تصدر فيه الرواية أو تعبر عنه، بل المقصود بالزمنية هو زمن الرواية الباطني للمحايات، التخيل الخاص، ووصل الكاتب أكثر في تحديده للزمنية بأنها البنية التي تصدق إيقاع ومساحة حركتها، والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة. ويقول :

«تشكل الزمنية بملاحم أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، وتضيغ سردها اللغوي، ثم أخيراً بدلالاتها النابعة من تشابك وتضاضر ووحدة هذه العناصر جميعاً. ولهذا فالرواية زمنية مزيجية من أولاً الزمنية المخيلة الكامنة في بنيتها السردية. الدالة المزهدة، والثانية تتمثل في تجليها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة...»

وبذلك بخلاف زمن قراءتها الذي لم يهتم به الكاتب، حيث القراءة تمت بطول فترة خلود الفن، وهي بالتأكيد تختلف باختلاف العصور، والقرن الذي يقرؤها بحكم رؤيته الخاصة، والأنماط الفكرية التي ينطلق منها. وربما يظن القارئ أن العالم في تحديده لتلك المفاهيم حول زمنية الرواية قد تجاوز رؤيته الاجتماعية في التحليل والنقد بوصفه واحداً من نقاد الواقعية، الذين يرون عدم فصل الإبداع الأدبي عن المجتمع الذي ينتجهم، لكن في الواقع إن ذلك المفهوم لم يتعارض مع رايه السابق الذي أورده باعتباره أن بنية الرواية لا تتشابه فراغ، وإنما هي ثمرة للبيئة الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية والثقافة على حد سواء.

وفي رايه هي ثمرة بلغة التخيل لا بلغة الاستنتاج والانكاس المباشر، فهي تعبير إبداعى صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية في قلب البنية الواقعية.

كيف ظهرت الرواية

ثمة علاقات وطيدة بين الأسطورة والتاريخ، وليست الأسطورة إلا المرحلة الأولى لمعركة التاريخ، وليس للتاريخ إلا التطور المعرفي الموضوعي للأسطورة، ويستدل الكاتب على ذلك الارتباط باصل الكلمة في اللغتين اللاتينية واليونانية. كما هي في العربية - الأسطورة - يستدل على ذلك أيضاً بالتقارب الشديد بين الملاحم والسير والحكايات الشعبية بين الشعوب المختلفة، كالإلياذة والأوديسة، والوزير سالم، والمسيرة الهلالية. وسرعان ما يتحول الكاتب إلى جهة ثانية. ومع التطور الطبيعي لسرعان ما يفصل التاريخ عن الأسطورة. والملحمة الشعبية يمثل ما يفصل العلم عن الفلسفة، وأصبح للتاريخ أصوله وقوانينه الموضوعية. ما أصبح للرواية وقوانينه الموضوعية... كذلك سرعان ما أصبح للرواية بنيتها الأساسية، والأهمية القائمة على الحكاية التي انفصلت عن الملحمة وقبلها الأسطورة ويمكننا تحديد ذلك بالآتي بحسب ما يرى الكاتب :

الفلسفة خبرتها العلم.
الأسطورة خبرتها التاريخ.
الملحمة خبرتها الرواية الحديثة.

وكما كان تطور المعرفة التاريخية الجديدة أثره على تكوين إبداع البنية الروائية الجديدة، لذا استطاع الكاتب - العالم - أن يحدد مفهومه للرواية الحديثة

بوصفها تشكيلا أدبيا سرديا له خصوميته للتابعة من بنية المجتمع الرأسمالي، لا بما يتسم هذا المجتمع من بنية اقتصادية واجتماعية وقومية فحسبه وإنما بما يتسم به كذلك من رؤية ثقافية جديدة، أبرز مظاهرها نضج الوعي العقلي العلمي للموضوعي على حساب الفكر الأسطوري العيني اللاعقلاني.

وسبب الوعي الإبداعي الذي حققته الروايات المعاصرة فلقد تجاوزت الرواية عن كونها اللون الأدبي اللبري عن الطبقة الوسطى، ولم تعد أسطورة الطبقة الوسطى ومجتمعاتها البرجوازية، وجمالياتها وأيديولوجياتها... وتعددت رؤاها الاجتماعية وتوالت المهمم والتطلعات، فالتصمت مساحة الفعل السياسي والاجتماعي للجماهير وهو ما اكسب الرواية زمنيتهما وظهرت كإبرز الأجناس والأنواع الأدبية، واقتدرا على التعبير عن زمننا المعاصر...

منحنى الرواية العربية

ثم يورد الكاتب فصلاً أخذ الطابع التلخيصي للرواية العربية المصرية على وجه العموم، حيث ربطها بنشأة البرجوازيات العربية والمصرية التي تبلور وجودها وأبنيتها في بلاد الشام ومصر، قبل البلدان العربية الأخرى، خلال القرن ثلثين عشر، على خلاف ما شاع في مختلف الدراسات السابقة من تاريخ نشأة البرجوازية المصرية في القرن التاسع عشر - ثلثاً بآراء

المستشرقين، ويوضح الكاتب أن تلك الطبقة بدأت بشارت نهما قبل الحقبة الفرنسية وخلال القرن الثامن عشر، وتجلي ذلك في صدامها مع الأتراك والسيطرة العثمانية، واحتكاكها بالتدخلات الأجنبية الأوروبية، لكن سرعان ما تم احتواؤها داخل البنية الرأسمالية العالمية...

ويرصد الكاتب كل الآراء التي تواردت حول نشأة ظهور الرواية أو محاولة تقصى بظورها وأشكالها الجينية، ويوصلها كالاتي رغم عدم اتساقها مع الآراء التي تبنت ذلك التسلسل:

١ - تطويع الإبريز للمطهرى - البعض اعتبرها بداية للرواية رغم أنها رحلة.

٢ - علم الدين على مبارك.

٣ - المساق على الساق - لأحمد فارس الشدياق.

٤ - حديث عيسى بن هشام للمروعي.

٥ - ليالي سبطح لحافظ إبراهيم.

وتلك هي، المحاولات أو ما نسميه بلور الرواية في مصر، وهو ما كان له ما يقابله في الشام، حيث ظهر عدد من الأسماء في نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين قدمت محاولات مماثلة حاولوا فيها تجاوز شكل القصة التقليدية، ويرصد الكاتب تلك الأسماء كالاتي :

١ - سعيد البستاني.

٢ - سليم البستاني.

٣ - ليبية فاضل.

٥ - زبيب فواز.

٥ - جورجى زيدان - فى روايته التاريخية.

٦ - فرح أنطون - فى بداياته الفلسفية.

ثم تأتى المحاولات الأكثر نجحاً بعد ذلك على أيدى :

- محمد طاهر لاشين فى عنراء دنشواى.

- محمد حسين هيك فى رواية زبيب.

ثم تلاهم جيل ثورة ١٩١٩، الذى قدم أعمالاً أكثر نجحاً على أيدى الحكيم، والملازنى، ومحمود تيمور، وطه حسين، والعقاد...

ثم يأتى جيل الرواية الذى أسماه الكاتب بالجيل الأنضى، الذى خلّص الرواية من محاولات البداوة والتجريب لإتقان ذلك الفن على أيدى جيل الحرب العالمية الثانية، عبد الحليم عبد الله، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوى... إلخ عندما نسفت الظروف السياسية والاجتماعية كما يقول :

«ثم تأتى مرحلة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وتتخلق معها وبها أوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية ثقافية جديدة، فيحدث الصراع السياسى والوطنى والاجتماعى والطبقى

فى مصر، وينعكس هذا فى اتجاهين أساسيين فى الخطاب الروائى الاتجاه الأول - هو اتجاه يلقب عليه النقد الأخلاقى والعاطفى والمليودرامى أسلوباً وأحداثاً، ودلالة، ويقف فى عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعى، وإحسان عبد القدوس. والاتجاه الثانى - يلقب عليه النقد الاجتماعى والصراع التاريخى، وتمثله أعمال عادل كامل ويحيى حقي، ونجيب محفوظ...»

ولعل الكاتب يكتفى بذلك قد رسم خريطة لكتاب الرواية، تتناسب بشكل مطلق مع التطورات الاجتماعية التى جرت على المجتمع بطوره السياسية والاجتماعية، وكان تطور الرواية موازياً فى مساره مع تطور البنيات الاجتماعية، خاصة بنية الطبقة الوسطى.

الجانب التطبيقي فى الكتاب

والملاحظ أن تلك الجوانب قد استغرق مساحة كبيرة جداً من صفحات الكتاب، وهى المساحة التى سجل بها الكاتب متابعته الدؤوبة لعشرات الكتاب، وعشرات الروايات ومئات القصص لأدباء عرب ومصريين على اختلاف الأجيال، فكما يجد القارئ متابعه لكاتب مبدع مثل يوسف إدريس، أو فتحي غانم فى مصر، نجد أنه لم يهمل كاتباً عربياً آخر مثل هناميته، أو غسان كنفانى، أو عبد الرحمن منيف. كما نجد أنه لم يهمل الأجيال الأحدث عمراً أمثال سمحان سهيل إدريس، ومحمد المخزنجى مرزوق، بجيل الوسط أمثال صنع الله إبراهيم،

وبهاء طاهر، وإسماعيل العدلى، وحيدر حيدر، وغادة السمان... ومن هنا نرى أن الكتاب يقدم بانوراً عاماً جداً للرواية المصرية والعربية، لم يقلل من قيمتها محاولة الكاتب نقد منهجه وأسلوبه فى الكتابة، حيث رأى أن كتاباته صرت بمراحل مستقلة لم تكن متصلة ومتواصلة، بل أصابها الكثير من الانقطاع والتقطع لأسباب لم يعلن عنها لكن القراء يعرفونها، حيث اهتمام العالم كمناضل فى صفوف اليسار بقضايا المجتمع على الوجه الأشمل عرضاً لكثير من التناقض، والاعتقال، والهجرة بسبب أرائه، وهو ما جعل ذلك الانقطاع يحدث رغم إرادته لـ«انقطاع الزمنى تبعه انقطاع منهجى تشبى، جعل للكاتب الحر يعترف به، ويقدم نقداً ذاتياً عنه قبل أن يقدم الآخرين، حيث جاء الانقطاع بآثاره السلبيّة على مستوى الممارسة النقدية بين مراحل نشاطه المختلفة كما يرى هو، ولدى ذلك نرى الكثير من القصورية التابعة من روح العلم، لم تقلل أبداً من أهمية كتاب «أربعين عاماً من النقد التطبيقي»، لكنه أراد أن يقدم فى كتابه خريطة موضوعية لخسائر تطوير كتاباته النقدية، يمثل ما قدم خريطة للرواية المصرية والعربية. وفى كل الأحوال يظل ذلك الكتاب وثيقة هامة وموضوعية أمام دارسى ومتابعي وحبي الرواية... إلخ الأول فى العالم اليوم، وليس فى مصر وحدها.

وجودية النص فى ديوان بعض الوقت لدهشة صغيرة ل. وليد منير

إنها نصير من تخلق وحدة المعرفة وتكشف عن تجربته الشخصية وتبين كيف تمثل تلك المعرفة حتى أصبحت جزءاً من نسج رؤيته للحياة سواء فى النمط العقلى أو النمط العملى. وتستمدى هذه النصير بالضرورة أداء خاصة قد لا تكون جديدة تمام الجدة وإنما تظل ملائمة للتجربة مثل قصائد: الرمادى، طفل، التيه، المصباح، مخلوقات، بعض الوقت لدهشة صغيرة. فى قصيدة «طفل» يكشف الشاعر عن مراحل نمو الإنسان، وأصصاب الطريق بدءاً من «بوليس» فى ديوان «أزهار الشعر» ثم دخوله فى التجربة

حالة معرفية يساهم فى خلقها كثير من العناصر الثقالية وغير الثقالية.

وكان الدافع لدى الشاعر وليد منير للخروج من هذا التشيؤ إحساسه الوجدى الفاجع بالكوارث والإحساس بالعجز ومواجهة الموت، مما خفف من اهتفائه باللغة واليات صناعة المجاز وجعله قريباً من تجربته دون حواجز.

فى ديوان «بعض الوقت لدهشة صغيرة» تتحدد ثلاثة محاور شعرية: المحور الأول: والذي يعكس حالة روحية عالية تتجلى فى قلق الشاعر تجاه الأشياء والأشخاص، وشكه الفلسفى فى الموجودات والمشاعر معا.

وليد منير أحد شعراء التجربة السبعينية فى مصر، وإن تميز مع عدد قليل من الشعراء بالخروج على صسمية النص، خاصة فى جانبيه اللغوى والمعرفى؛ هذه الصمنية التى تعكس مواقفاً عدائياً من اليات الاستهلاك وتحويل النص إلى سلعة تبادل فى مجتمع تابع ومغترب بالدرجة الأساس. ومن هنا ضرب هؤلاء الشعراء من تشيؤ السوق إلى اكتشاف الجمالى فى الاقتصادى، فأسسوا شعرية ترى فى الاتصال بما سبق ميزة، وتجعل للانقطاع مبرراته التاريخية والجمالية التى لا يصنعها شاعر بمفرده وإنما هى

الصوفية ذات السمات الإنسانية الخالصة بعيداً عن إغواء اللغة وصوتياتها أو الهوس بالصورة، وإن اعتمدت الفعل السريالي في ترتيب المشهد الشعري بمكوناته المتعددة بدءاً من الأشياء المصنوعة ودفعها إلى منطقة أسطورية لتفتح عالماً شعرياً، يمثل الزمن اللامحدود فيه إطاراً للفعل غير المحدود أيضاً، فقد بدأ التجربة بقوله:

«صعد الطفل كثيراً

ليجبل الطرف في إغماقة» صدأ١١
فالتصعد هنا إلى الداخل لسبر أغوار الذات صاحب الطبقات المتعددة، فالطبقة الثانية (خط الرجس) ال طفل في ديوان بوليسر «زهر الشر» واسترسل في متعته ثم التعرف على الذات الكبرى من خلال أنثى إذ يقول: «قال الطفل للبت التي يمشيها

أيتها البنت التي اعشقيها
الواحد اثنان أنا اثنان واثنتان

لكن كلينا واحد» صد١٢
ثم يذكر اصديقه من «شوبان» وه السهر وريدي ورجوياء ويرصد حالة الهرير والتخايل وقبول

الخديعة أمام المستثمرين والقادة والعلماء والساسة. ومن خلال هذه المجاهدات الصوفية الصعبة يولد الإنسان ويصير إنساناً كاملاً. إن هذا المعراج الشعري أشبه برحلة أدونيس في مدائن الغزالي وهجرة صلاح عبد الصبور من ذاته إلى ذاته، غير أن الشاعر قد قدمها بطريقة مختلفة.

وفي قصيدة «التيه» التي يرثي فيها الشاعر أمه، تكشف الكلمات عن خواء الكون وعجز الإنسان أمام جبروت الموت ويستخدم الشاعر طريقتين في القصيدة: الأولى: الإلخشاء وهي تنامب صاحب الكارثة الذي يحتاج إلى الكلام حتى لو لم يقل شيئاً محدداً ما يؤدى إلى تداخل عناصر كثيرة تكثف الإحساس بالفاجعة:

«ما من أحد غيرى كان يرى
مد الشوف طيوراً

بيضاء تودع حريتها، ومياه
تكسر في فيضان الوقت
مراكب صيادين صغار وبقايا
أنية تغفو في الرمل» صد٢٢
والطريقة الثانية وهي الصور الذي يأخذ شكل حديث الغفري في

المواقف. وقد جاء ليكون استراحة تأملية تلعب دوراً في وقف حالة الإلخشاء وترتيبها.

(فاوقفنى فى الثوب

وقال: لماذا تصل الملقطوع
بمقطوع؟

قلت: لاني يارب أريد بقاء
الذكرى فى العين» صد٢٣

المحور الثاني: الذى يعكس حالة رومانسية وأخص من أول الرؤية حتى طريقة الكتابة. ففي الرؤية تتحرك الأشياء والكائنات من خلال علاقات بها قدر كبير من السيولة وعدم الصلابة، مما يجعل النص زائغاً بعناصر متوهمة ولمست ملموسة، وإنما تمارس دورها من خلال الإيهام المتكرر.

ففي قصيدة «ديوندي» تحدث المطابقة بين الشاعر والشاعر لوركا بما في ذلك من اضطراب أو تشكك كان الشعر هو المخلص من الكوارث أو هو المعادل الموضوعي لفجائية العالم من خلال تيمة معرفية - (الدويندي) - لم يقرحها الشاعر وإنما تمثلها في كثير من الاستطرادات والشروح. وكذلك

تصيدة «البصيرة» التي تورط عناصر الطبيعة في علاقات إنسانية بدون مبرر قوى وإنما جاءت كالدوات ليقول الشاعر كلمته انكأً على تلك العناصر الطبيعية.

أما تصيدة «القصص» فإنها تعكس تجربة التناكل والتفصيص واحتفال الطبيعة باليأس الإنساني حيث يفقد الإنسان قدرته على أى فعل غير السكن والموث.

ففى البداية يقول:

«سنتان منذ اتى

إلى هذه للحديقة فى قيود الأسر

فاختلطت عليه الكائنات

رأى الحياة تضيق حتى أصبحت قفصاً» ص ٤٣

فهو يقرر أن الإنسان حيوان أسير فى حديقة الدنيا ويرصد حركته فيها:

«صيا دوه قد خدعوه

وقالوا: سوف نسخر منه

ثم رموا عليه شياهم

ثم يدعه أحد إلى شرف

النزال» ص ٤٤

إنها تجربة مراجعة الإنسان لقوى الطبيعة: أى أنها رومانسية جديدة.

المحور الثالث: الذى يعكس حالة واقعية مباشرة دون الاعتماد على حالة روحية كبيرة أو حاله رومانسية فضفاضة. وإنما المواجهة مع الأشياء والأشخاص والتعرف عليها من خلال المدركات الصغيرة، ومن خلال المواقف الحياتية. وقد اعتمد الشاعر هنا البناء المحكم واللقطة المركبة، وجاءت نصوصه مكثفة حاملة لمالات شعرية جديدة دون استطرادات أو فيوضات لا يحتملها النص مثل: «شارع أخضر، موت، الحانة، نزوة.

ففى تصيدة (موت) منذ البداية يُخلِك فى الحالة الشعرية مباشرة، وهى حالة حياتية تتكرر يومياً وهى الإحساس بالمطاردة وكشف السر. وقد استُخدم الشاعر كل عناصر اللعبة بشكل واضح، من خلال الصراع بين السلطة والمعرفة: السلطة ممثلة فى المخبرين، والمعرفة ممثلة فى الشاعر، ليكشف لنا فى النهاية عن عجز الشاعر وعدم قدرته على الفعل.

فى الافتتاح يقول:

فتح المخبرون الثلاثة أبراج أيامه

فتنشوا جيداً

وجسدوا صورة ودواء وكراسة

ولغافة قبع، ص ٨٠

وأمام هذا الاجراء - التفتيش - لم يفعل الشاعر شيئاً سوى الاستسلام للموت:

والتقى حين مات بنرجسة فى كتاب يسوع).

إن تجربة وليد منير على درجة كبيرة من التميز رغم دخولها فى المشترك الشعرى خاصة مع بعض التجارب السابقة عليها مثل تجربة أمل نذل. إنها شعرية هائلة لاتدعى تجاوزاً غير موجود، وإنما تقدم نمطاً يزاوج بين الخصوصية القائمة على الإحساس المتساوى وبحار العالم بطريقة شعرية نقية لم تلتفت إلى أحد عناصر الشعر فقط، كالكلفة أو الصورة أو الإيقاع، وإنما قدمت النص كحالة واحدة بكل عناصره المختلفة. مما حقق لها دوراً لافتاً وسط تجربة الحركة السبعينية فى مصر.

ألين جينسبرج Allen Ginsberg «التروبادور الهيبى»

تضاعفت خلال فترة وجيزة لتشمل ويليام بوروز Burroughs وجاك كيروك Kerouac. وكان أديعتهم مولعين بالآدب ويعتبرون أنفسهم كتاباً موعدين، فيما عدا لوسيان كار الذى كان، استناداً إلى مذكرات جينسبرج عن هذه الحقبة، لا يرضى بأقل من الكمال، ومن ثم لم يكن يعتقد أنه يستطيع أن يمارس الكتابة.

ربما كانت المجموعة الأصلية من الكتاب البيت فى نيويورك صغيرة، ولكن أعضائها أضافوا إلى صفوفهم أعضاء جدداً على نحو مطرد خلال السنوات



ألين جينسبرج

إلى إيجاد «رؤية جديدة» فى الآدب،
نُويّة هذه المجموعة التى

ذات مرة، قال الشاعر جارى سنأيدر Snyder مازحاً أنه ليس هناك جيل من «البيت». فهو يتألف فقط من ثلاثة أو أربعة أشخاص، وأربعة أشخاص لا يشككون جيداً. وكان يشير إلى مجموعة صغيرة من الأصدقاء فى نيويورك الذين كانوا المجموعة الأولى لكتاب البيت Beat، كما تؤكد أن تشارترز Ann Charters محققاً - فى البداية كانت المجموعة محدودة العدد... فقد كون جينسبرج Ginsberg ولوسيان كار Carr، وكان كلامهما يدرسان فى جامعة كولومبيا فى ١٩٤٤ أو يلمحان

القليلة التالية. وفي البداية قام «بوروز» بتعريف الآخرين على هيربرت هانك، أستاذ «تايمز سكوير» الذي علمهم كلمة «Bent»، وكان موردا للمخدرات. ثم استقل نيل كامسادي، وكان صديقا في دنفر لأحد أصدقاء جينسبيرج في «كولومبيا»، باص «جراي هاوند» إلى نيويورك سنة ١٩٤٦. وأصبح كامسادي Cassidy صديق كيرواك وعاشق جينسبيرج، وانضم إلى المجموعة. وفي ١٩٤٨، التقى كيرواك برأى ناش في نيويورك، جون كيلون هولز، الذي ساعده في اختيار اسم «جيل النبي» للنوع الجديد الذي كان كسلاهما يستشعرانه في البلد. وفي ١٩٤٩، كان جينسبيرج نزيل معهد الطب النفسي بكولومبيا لفترة وجيزة، حيث التقى بكارل سولومون Solomon الذي كان يعالج بالخدمات الكهربائية بمحض إرادته. وقد بدأ سولومون يكتب بعد خروجه من مستشفى الأمراض النفسية. وكان الصديق الذي أهدى إليه جينسبيرج مجموعة «دواء» Howl، بعد ست سنوات، وأخيرا، التقى

جينسبيرج في حانة بجريتش فيلديج في ١٩٥٠، بيجريجوري كوريسو Corso، وكان فتى «خريج سجون» في العشرين من عمره يرغب في كتابة الشعر.

وشكل هؤلاء الكتاب أصيرة صداقة استمرت على مدى العمر برغم تفتتهم كمجموعة في بداية الخمسينيات. ويقول المؤرخ ألفريد كازين أن «البيتس» أوجدوا نوعا جديدا من المجتمع البوهيمي. وكانوا «أسرة من الأصدقاء» وجدت بقوة مثل أي أسرة في أواخر محبتهم ومصالهم المشتركة لمواجهة لامبالاة وعدوانية المجتمع الأكبر المحيط بهم.

يحكى كيرواك في روايته «البلدة والمدينة» (١٩٥٠)، التي كتبها خلال السنوات من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨، عن بداية صداقته بجينسبيرج وكار ووروز وهانك Hunkle، الذين ظهروا في الرواية تحت أسماء «متعارة». وتقدم الرواية صورة حية لمناقشاتهم في مقاهي تايمز سكوير، وتعرض واحدة من تجارب جينسبيرج المبكرة لنشر

«الرؤية الجديدة» في وصف الشارع الثاني والأربعين. وكان جينسبيرج قد كتب في عامه الأول بكولومبيا إسكتشا عن «مسالة العباب» في التايمز سكوير، كان يتردد عليها الأناثون ومدمنو المخدرات، وقد أطلق عليها اسم «البوركيو». وقد وصفها كما لو كانت تمثل رؤية نبوية لما بعد تفسير لري.

وكان ولع جينسبيرج بالثلاث الذي ومرض الإشعاع من أعراض عصره، على أثر تفجير القنابل الذرية في جنوب غربى الولايات المتحدة والمدن اليابانية في الحرب العالمية الثانية. وقد جذب «مرض العصر» جينسبيرج وأعضاء مجموعة البيت الأولى الآخرين نحو المخدرات، مثل الماريوانا والمورفين والهيروين والبنزدرين، التي شحنت كتاباتهم بالطاقة وأعطت كيرواك الإحساس بأنهم كانوا «جيلا من المسترقين».

ويقول جينسبيرج أنهم كانوا يتطلعون في تجاربهم مع المخدرات إلى «دفع ما من «انفتاح الذهن»

يتجاوز عقلانية العلم التي أفضت إلى القنابل الذرية. ويقول جون سيلون هولز «كان عبه جلي هو معرفة أن شيئاً عقلانياً تسبب في كل هذا «الإحساس أن شيئاً قد قلت من السيطرة عليه في عالمنا على نحو مضيق وخطير - نواة الموت هذه.. معسكرات الاعتقال التي ثبت أنها كانت جد حقيقية، وأنه لم يتمكن أى شيء رشيد أن يضع نهاية لها.. القنابل أصبحت أكبر، لكن السياسات ظلت كما هي. لقد كان عبه جلي أن يعمل هذا في خذلان مطلق - الموت الجماعي، والمغالات في القتل. ومع ذلك يسمى إلى الحب تحت الأرض حيث تختبئ جميع الأشياء الحية | إذا كانت تريد أن تبقى على قيد الحياة في عصرنا».

ويعتقد نيد مورجان، كاتب السيرة الذاتية لويليام بوروز، أن بحث «البيتس» عن هوية خارج مجتمع تقليدى جعل الكثير منهم يشعرون بالألفة في «مجتمع الخارجين على القانون». وقد شرح بوروز كيف كان يزور «الروشتات» الطبية المسروقة الخاصة بصرف مخدرات وكيف كان ينشل السكارى في «أنفاق» نيويورك ليحصل على

النقد التي كان يحتاجها لتلبية إيمانه للمرفين. وقد أودع كيرواك السجن كشاهد أساسى لمساعدة نوسيان كار في التخلص من الليل بعد أن طعن كار «دافيد كاميررو»، أحد أعضاء المجموعة المبكرة المحيطة بجامعة كولومبيا، طعنه قاتلة. وقد طرد جيفسبرج من الجامعة وأمضى بعض الوقت في عيبر الأمراض النفسية بأحد المستشفيات المسيحية بعد أن سمح لهبربرت هانك بأن يفزن بضائع مسروقة في شقته.

وتقول أن تشارتز أن كتاب نيويورك «البيت» كانوا مجموعة جامعة خبرت الحياة على هرامش المجتمع خيرة ذاتية. وندفع أنفسهم بمختلف المخدرات إلى الصافة العاطفية وما بعدها، أبداع بوروز، وجيفسبرج، وكيرواك أعمالاً رؤيوية في الرواية وللشعر، عنيت بالترجمة الذاتية (أوتجرافية)، غير مسبوقة في الأدب الأمريكى.

وقد أصبحوا الناطقين باسم الأشخاص الذين نذهم مجتمع التقاليد السائدة، سواء كانوا معني مخدرات، أو شواذ، أو مضطربين

عاطفيا أو مرضى عقليين. ولا غرو، أن أول مجلة أدبية تبنت كتابة رجيل «البيتس» الأول، كان اسمها «نوروتيك» Neorotica. وقد صدر العدد الأول من المجلة في ١٩٤٨، وتوقفت عن الصدور بعد عددها التاسع في ١٩٥١. »

وقد حددت المجلة الغرض من إصدارها ب «تنفيذ إدراك الناس أنهم يعيشون في ثقافة عصابية رانها تحولهم إلى عصابيين».

ونشرت «نوروتيك» قصائد جيفسبرج المبكرة، ومقالات لهولز وسولومون، ومقالات وقصائد وترجمات لماز شال ماكسلوهان، ولورانس داريل، وكينيث باتشن، وليونارد بيرنستين، ومالكولم كولوى، واناطول بيريوارد. وقد عنيت المجلة، إلى جانب ذلك، بشن هجمات ساخرة شديدة على الفكر السائد الأمريكى، ومن بينها تحليل لآزع لجيرشون لجمان، رئيس التحرير المشارك، الذى شرح في مقالاته التأثيرات الاجتماعية والسيكولوجية الاعمق لشعور العنف في الكتب الراجعة، وكتب الجريمة البوليسية وروايات

تقاليد «الوسترن» Western، الغرب الأمريكي، وكتب الكارتون.

وتعكس مستويات صحفية نيويورك تايمز، سدد الأحد ١٦ نوفمبر ١٩٥٢، التي نشرت مقالة هولز «هذا هو جيل البيت»، مزاج أمريكا في تلك الأيام. لمزاج التفاؤل السائد والشعور بالرضا عن الذات في ظل الانتعاش الاقتصادي خلال السنوات الأولى للحرب الكورية، قد قوضهما الخوف من الـد الشيوعي خلال الحرب الباردة.

وبعد نجاح رواية كيرواك «على الطريق»، كتب هولز مقالة ثانية أكثر تركيزا بعنوان «فلسفة جيل البيت»، نشرتها مجلة Esquire في فبراير ١٩٥٨. وفي ذلك الوقت، كانت القوات الأمريكية قد فشلت في إحراز نصر قاطع في كوريا، ولم تكن ثقة البلد قوية بالنقد الذي كانت عليه في ١٩٥٢. وقد أصبح جيمس دين وإلفيس بريسلي معبودين في الثقافة الشعبية، وقد لاحظ هولز في ارتياح أنهما كانا فيما يبدو يمثلان التغيرات الاجتماعية الهامة. لم يعد في وسع أمريكا أن تكس بسهولة غبارها من تحت

السجادة، برغم أن القوى المحافظة كانت لا تزال تسيطر على البلد. والنقاد الذين أرادوا الإبقاء على الوضع القائم لاحظوا بانزعاج أن «الانحراف والتجاوز واللامسؤولية الاجتماعية» بين الشباب أكثر منها في أي جيل شهدته السنوات الأخيرة، ويقول بينهم الاهتمام بالسياسة والنشاط المجتمعي والمبادئ الدينية الأوثنوكسية.

وفي رد على النقاد، أيد هولز تأكيد كيرواك أن «جيل البيت» هو أساسا جيل متدين. وأصر على أن كتب مثل «على الطريق» كانت بشائر التغيير اللازم لأنها عرت النفاق الاجتماعي. وقال هولز «إن الشيء الذي ميز شخصيات رواية «على الطريق» عن مجرمي الأحياء الفقيرة الصغار واليهوديين محطى - الأيقونة الذين شكلوا المادة الخام في كثير من الأعمال الروائية الأمريكية الحديثة - والشيء الذي جعلهم «بيتا» beat - كان .. إصرار كيرواك أنهم في الحقيقة كانوا يبحثون عن شيء، وأن الهدف المحدد لبحثهم كان روحيا. فإذا بدا أنهم يتخطون معظم المصنوع

القانونية والأخلاقية، فقد فعلوا ذلك فقط على أمل إيجاد معتقد على الجانب الآخر».

وقد جادل هولز من أجل قبول جيل البيت لأنه كان إفران عالم ما بعد الحرب، وليس شيئا غريبا على الثقافة الأمريكية. «إنه أول جيل في التاريخ الأمريكي نشأ في ظل اعتبار التدريب العسكري في زمن السلم من حقائق الحياة المقبولة بالكامل.. وهو أيضا أول جيل نشأ منذ أن أصبحت إمكانية تدمير العالم النووي هي الإجابة الأخيرة على جميع الأسئلة».

وبرغم أن هولز حث قراء رواية كيرواك «على الطريق» على أن يحتفوا بها احتفاء بالإنجاز الذي مثته، لأنها تجاوزت «التحكم والبلادة التي تصاحب نهاية المثل». لم تكن «على الطريق»، التي صدرت في ١٩٥٧، أول رواية «بيت» - ففقد سبقتها رواية Go لهولز نفسه (١٩٥٢)، ورواية «مدمن المفخرات» لويليام بوروز (١٩٥٣) - لكنها كانت الرواية التي يربط معظم الناس بينها وبين «حركة البيت الأدبية» عندما برزت كجزء من الحياة

الثقافية الأمريكية في أواخر الخمسينيات.

وبرغم الدور الرائد الذي لعبه جاك كيروك في تاريخ الحركة، وبرغم أنه كتب في الشعر والنثر، إلا أنه لا يعرف إلا كناثر مبدع أساسا. وحيث أنني خططت عند إعداد هذه الدراسة لكي تكون جزءا من مشروع كتاب عن «الشعر الأمريكي الحديث»، نشرت منه أجزاء أخرى متفرقة على صفحات «إبداع»، ساكتفى، في هذا الصدد بتقديم الشاعر **ألين جينسبرج**، قطب حركة البيت الآخر، في الشعر، الذي لا يزال هيبته يذوى بين الشعراء المعاصرين.

ألين جينسبرج Allen Ginsberg

ولد **ألين جينسبرج** يوم ٧ يونيو سنة ١٩٢٦، في مدينة نيويورك، بولاية نيويورك، وكان أبوه **لويس جينسبرج**، مدرس ثانوي وشاعر، وكانت أمه، **نعومي جينسبرج**، عضوا بالحزب الشيوعي خلال سنوات الكساد. وقد عاشت من سلسلة من أزواج الانهيار العصبي، وعندما بدأ ألين يدرس في جامعة كولومبيا في

١٩٤٢، بنحته من «رابطة الشباب المسيحية» YMCA، كان يفكر في أن يصبح محاميا عن العمال. وفي سنواته الأولى في الجامعة كان محررا لمجلة ساخرة أدبية باسم *The Gosters*، (المهرج)، وقد حصل على جائزة «ود بري» للشعر في ١٩٤٧. كما أوقف عن الدراسة في الجامعة مرتين، مرة لكتابة عبارة «باتلر بلا خصيتين»، وكان يشير إلى رئيس جامعة كولومبيا **نيكولاس موراي باتلر**، على نوافذ شبك غرفته القذرة بالسكن الجامعي، ولأنه سمح لكثيرون بأن ينام ليلة في غرفته، والمرة الأخرى لاشتراكه كمساعد في جريمة سرقة بعد أن خبا هوبرت هانك بضائع مسروقة في شقته.

ويعتقد **باري مايلز** - مؤلف كتاب «جينسبرج: سيرة ذاتية» ٨٨ صفحة، الفاشسر: سيمون أند شوستر، نيويورك، ١٩٨٩ - أن مفتاح حياة **ألين جينسبرج** المتفردة يكمن، بالتأكيد، في موقفه تجاه الجنون الذي فرضته عليه ظروف الطفولة. فقد كان والده، **لويس**، شاعرا غنائيا محترما ورجلا عاقلا. لكن أمه، **نعومي**، كانت كما وصفها

ابنها بالضبط في قصيدته اللاحقة «قاديش»: دافئة المشاعر، محبة، مريضة بالبارانويا، لا يمكن احتمالها، تؤمن بالعري بصورة عصابية، تساق من حين إلى آخر إلى مصحات الأمراض العقلية، تعالج بالتحليل النفسي، أجريت لها جراحة في فصوص المخ، لا حيلة لها. ولكن يكسب ثقة والده، كان على جينسبرج أن يتصرف بطريقة تلم عن رجاحة العقل، وكان من السهل عليه أن يفعل ذلك، لأنه كان عاقلا ومعافى مثل والده. وحتى يكسب ثقة أمه، كان عليه أن يسهم في تخطيطها الوهمية. وقد فعل ذلك أيضا، ولم يكن الأمر أكثر من تعلم طفل كيف يحصل على ما يحتاجه. وقد عاد جينسبرج نفسه على أن يعيش في عالم المارقين وعالم الجنون في الوقت نفسه.

وكان طموحه المبني، عندما التحق بالجامعة في ١٩٤٢، أن يصبح مثل محام عمالي كان مرموقا في ذلك الوقت، إرضاء لمثل أبيه الاشتراكية والليبرالية. ولكن سرعان ما سقط عليه، كما كتب فيما بعد في قصيدة «قاديش»، انهيار جيل

اخلاقى، جبال من «الشذوذ الجنسى» وانغمس فى العالم السفلى للطلبة الذى عاش عدة عقود نصف مثقف ونصف مجرم وأكثر من نصف مجنون. وكان رفقاؤه يتعصبون للادب «المنصه» الأفنجارد، والمورفين، والبنزدرين، والجرائم الصغيرة، وقد اكتظت شقته بالسلع المسروقة، وشغلت مطبخه ماكينة لف سجاير ضخمة، كانت تستخدم فى حشو السجائر بالمخدرات.

وذات يوم، وجد جينيسبيرج نفسه يلوذ بالفرار مع أصدقاء من سيارة مسروقة انقلبت بهم أثناء مطاردة الشرطة لهم. وكان ليونيل فريلينج، وأساتذة بكمولومبيا آخرون، يضطرون إلى تعبئة الجيوب لمنعهم من دخول السجن. وقد انتهى الأمر بعدد مذهل من أصدقائه، وبصفة خاصة صديقات أصدقائه، بقتل أنفسهم. وقد خاض ثلاثة من دائرته تجربة قتل شخص ما آخر.

ومع ذلك، لم يفرق جينيسبيرج نفسه، منذ سنوات الجامعة حتى الآن، فى هوة الإنسان أو ممارسة السرقة أو العنف أو الانتحار، أو

القتل أو الاضطراب. وفى السنوات التى ربما كان فيها معرضا لغوايات النهاية المبكرة، عندما كان فى سن لا تسمح بالتسلع بالخبرة أو عندما كان دائما ضحية السقوط فى شرك عشيق رجال طائشين لم يبالوا فى الغالب عواطفه، كان الوحيد تقريبا بين شلته الذى شغل وظائف فى مجالات مثل بصوت السائق. وقد عمل بوكالة أسوسيتيد برس على ماكينة الاستئساخ. وقضى سبعة أشهر فى مصحة نفسية، كجزء من حيلة قانونية دبرها البروفيسور ترويلينج لإبعاده عن قضبان السجن. لكن جينيسبيرج لم يكن حتى مجنونا، ناهيك عن كونه مجرما. إنما كان فقط يفتار أصدقاءه ومشاقه من بين أشخاص كانوا مجانين ومجرمين، وقرر أن يحكم عليهم بطريقة مرضية، ووله بهم ولها لا حدود له. كما عاش مع هزيان أمه حول موسيقي روك وفلت وأسلاك فى راسها وفسره على نحو متعاطف، وكان مجنونا بحبها، كما قال والده.

ويعتبر بول برمان، وهو ناقد وأسهم فى انثولوجيا عن شعر الثين

جينيسبيرج، الطفرات الغريبة التى كان جينيسبيرج ينتقل بها فيما بين سلامة العقل والجنون، مسئولة عن سمات أفضل شعره المميزة. يرى باري مايلز، مؤلف السيرة الذاتية لجينيسبيرج، أن قصائده الأولى، التى أتبع فيها درب أبيه التقليدى، لم تكن ناجحة تماما. ولكنه فيما بعد، صاغ أسلوبا حول غرائبه. أسلوبا فحما فيما أسماه ضربا من «النفس المفتوح» لأسطر طويلة فى بعض الأحيان، مثل والت ويتمان، ولكن الأصوات الفردية فى هذا الأسلوب كانت أبعد ما تكون عن الفخامة. فقد كان كثيبا إلى درجة تأثير الشفقة. ويقول بيرمان أن التفساد بين الفخامة وتكلف الفخامة، بين الصوت الضفيض المتوسل الذى يعلو فى بعض الأحيان من أسطح كاسحة ضخمة، وبين نقيق الساكسفون حيث كان ينبى أن توجد المليونى، هذا التناقض عبر خير تعبير.

وكان الاثر ناجعا، وفكها. لأن جينيسبيرج، فى أفضل قصائده، كان دائما كاتباً فكها بدرجة فائقة، مهما كانت موضوعاته بشعة أو مؤلة. وقد استقبل جمهور المستمعين قراءاته الأولى لقصيدة «عواء» فى

بيركلي بكاليفورنيا، بالصياح
«الخروج» فيما بين السطور،
ويصيحات الاستنكار كلما أشار إلى
«مولوج».

وقد ادعى حماس **جينيسبرج**
لرفاقه الضعفاء والخطيرين ادعى به
وبجاك كيروك، إلى إنشاء
ميثولوجية لتصاحب الأسلوب.
واخترع سماء باتجم جديدة، على
حد قول **روبرت دانكان**. وقد
تطور الاختراع على مراحل. وفي
السنوات المسرية المبكرة ارتأى
السعى إلى الحكمة، على غرار
رامبسو، من خلال كل أنواع
التجارب المثيرة للزعم، وفيما بعد،
أكد أنه قد عثر على الحكمة
المنشودة، ورفع زملاءه «الهيبيين»
إلى مصاف عباقرة الأدب، بمن
فيهم: **ويليام بوروز** والكتاب
الحقيقيون الآخرون، وأيضا الكتاب
«الهيبيين» غير الموهبين، والكتاب
الذين كانوا لا يزالون هامشين.

وكان رد فعل الكتاب الآخرين
الذين لم يسبق عليهم عبادة العبقرية
عنيفا وقاسيا، فاتهموه بالعتة،
وترويج نفسه كشاعر. ولكنه، في
الحقيقة لم يكن يروج لنفسه بقدر ما
كان ينقش عن حماسه لأصنفائه.
وقد وقع جينيسبرج بالصفة، في
إنشاء حملته المشحونة بالعاطفة
بالنيابة عن رفاقه، على مرحلة أخرى
من الميثولوجيا، في بداية ١٩٥٨.

لقد أصبح «العباقرة نور رويس
لللائكة» مشروعا لنشر «نعيم الحب»
بين الجيل الأصغر سنا، وبطبيعة
الحال، حققت هذه الفكرة، وفي أبعاد
أفكار **جينيسبرج** احتمالا، نجاحا
على مستوى العالم، واكتشف
الشاعر، أن الصوفية في الأساس،
وحب التفاتية، والألعاب النارية
الجنسية في احتفالات الرابع من
يوليو،» (حسب عبارة سول بيلو)،
والاعتقاد بأن للجنانين يتمتعين
ببصيرة نافذة وأن العقلاء عميان،

والخوف المرضى من وكلاء
المخابرات المركزية (سى آى. آيه)،
المؤامرات التي تبين وجودها فيما
بعد، وعبادة النشوة والرحلات
الطويلة بالسيارة - وباختصار، كل
الأشياء التي جهد **جينيسبرج**
للتعبير عنها، باستثناء الاكتئاب
الأسر والرعى بالذات الكرميدي -
أصبحت فجأة مفتاح التاريخ.

وتخلق الاتباع حول الطلائع،
واتسعت دائرة الأصنفاء لتضم
الأهياء. وظهرت «بطولية سياسية».
وظل عدد الاتباع يتزايد، حتى أجرى
جينيسبرج، في نزوة طارئة، مكالة
تليفونية للبيت الأبيض، ليشرح أراءه
حول حرب فيتنام، وقد تلقى المكالة
هنرى كيسنجر.

ولنا عودة قريبة لاستكمال ما
بدناه.

ابن عربي في كتابة الغربية :

«وَعُلُوْ مُلَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ مُخْلَقٍ
لِدِيَابِجَتَيْهِ فَاغْتَرِبَ تَتَجَدَّدُ»
(ابن تيمية)

إن الصمت الذي يلقاه الأديب العربي - وخاصة المغاربي - المكتوب بالفرنسية من طرف النقاد العرب يبعث إلى الكثير من التساؤلات عن كيفية الكتابة بلغة أخرى وعن علاقتها بالثقافة العربية ومدى انتمائها إليها، وعن مشاركتها وتأثيرها في الحياة الأدبية والحضارية. لقد نسيت لغتنا العربية أو تناسات أن تضمّن دراسة هذا الميدان، فهل هذا يعني رفضاً لوجود هذا الأديب ورميها به في متهافتات اللامبالاة والتمعالي؟ هذا يدل على أننا أمام ظاهرة تحرك حساسية في ذاتنا العربية، ويؤكد لباساً يهز

مصيبتنا الراسخة، فلم لا نقف إذا عند ممكن اللبس عسى أن نلمح ما تنفيه حقيقة هذا الأديب المتغرب؟

دراستنا هنا ستتناول رواية الكاتب التونسي عبيد الوهاب المؤدب «فنتاسيا»^(١)، وستحاول اقتفاء أثر الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي فيها، ووقفنا أمام وجود أثر عربي إسلامي كبير في رواية بالفرنسية يجعلنا وسط الإشكالية التي بسطناها، وربما يضيف إليها تعقيداً: كيف للحديث عن تضمّن نص بلغة غير عربية لمرجع عربي إسلامي معين؟

مرجع الخلق:

إن حضور ابن عربي في كتاب «فنتاسيا» يبرز منذ الفصل الأول كمؤسس أساسي لحركة الكتابة.

بداية الرواية هي بداية الخلق باعتبارها كتابة وإعادة كتابة. فكرة الخلق الجديد تقود النص في رسم ظهور وجوده تبعاً لحقيقة الشيء، في خلقه وتعلق وجوده بأمر التكوين: «كن»، والشيء يتجلى ماراً من حضرة إلى حضرة وجود أخرى في حركة أزلية تبقى بين الفياب والظهور. هكذا تؤكد الكتابة منذ انطلاقها على حقيقتها تعبيراً عن قوة الخيال - أو الفنتاسيا، حسب تعبير الكندي^(٢) - وفكرة عين القلب على مشاهدة التقاليد الذي يلبس سرور الخلق من وجود إلى آخرى أبد للبقاء^(٣). نحن هنا أمام بعض الملامح لمفهوم ابن عربي مفكراً تتصل من خلاله رؤية المؤدب. لكن من الأجدر أن نبدأ برصد وجود ابن عربي باعتباره شخصية في فضاء الكتابة.

تبرز حياة الشيخ الكبير عبر تذكير بمجطاتها الرئيسية؛ وقيل المرجحة علينا أن نلاحظ أنه يريد مباشرة بعد استشهاده ككثيراً ما يذكر على كفى النص، أمراً بالغيرة: «كُنْ غريباً بين الغرباء» (ص ٥٥). والغيرة هنا تبدو بمعنى مختلف عن معنى البعد وفراق الوطن؛ الغربة تشمل الحياة الإنسانية بأكملها، هي الوجود وتجربة الذات في بحثها عن الحقيقة، حقيقتها: «كُنْ غريباً بين الغرباء» العناية في هذا العالم غربة ترمي بك في التيه» (ص ٥٥)؛ مباشرة بعد هذا الأمر وهذا التعريف تكتب مراحل حياة الشيخ الأكبر وكأنها أحسن مثال على ماسبق ذكره، فهي غربة كبرى و تجوال متواصل، تيه، وسياسة مستمرة محطات لقاءات قصوى، وأثار ترفع الذات إلى أعلى مراتب الوجود.

كيف يعرف ابن عربي السياسة؟

«والسياسة هي الشيء في الأرض للاعتبار برؤية آثار القرون الماضية ومن هناك من الأمم السالفة»^(٤)، «والسياسة الجولان في الأرض على طريق الاعتبار والقرية إلى الله لا في الألسن بالخلق من الوحشة [...] وإن كان ذلك انسا في

الظاهر فهو استبحاش في الباطن، من حيث لا يشعر طالب السياسة السياسة أنه ما دعاه إلى ذلك إلا الوحشة، بعد وقوفه على ما تنتج له السياسة، وذلك أن الله خلق الإنسان الذي هو آدم وكل خليفة على صورته، نفى عنه المائلة فقال أنه ليس كمثله شيء وسمرت هذه الحقيقة في الإنسان فإذا جنح إلى الله وتاب استشرفت نفسه على هذه المرتبة، أعنى نفى المثيلة فلما رأى أمثاله من الناس غار أن يكون له مثل كما غار الحق أن يكون من ينسب إليه الألوهية غيره، فاستوحش من المخلوقين وطلب الانفراد بذاته من أمثاله حتى لا يبقى له أنس إلا بذاته وحده ولا يرى له مثلاً»^(٥).

السياسة إذا هي عبور الأرض بعيداً عن المسالك الظاهرة والارتباطات الخارجية؛ هي نشاط الممارفين من أهل الله الأولياء^(٦) نشاط يجعلهم يتحركون للوقوف عند مظاهر الذات الجلية وآيات الوجود والآثار الخفية هذا المعنى للسياسة هو بالضبط الذي تعنيه أسفار ابن عربي كما يرويها كتاب المذهب: غربة الشيخ الأكبر هي «بميت روى مسجل في الطريق» (فطناسيا،

ص ٥٥)؛ وطريق ابن عربي آثاره درجات واضحة في سلم الطول نحو تحقيق الذات: في فاس، يتحقق من صفته كخاتم الأنبياء ووراث الأنبياء، ويعيش معارجه لاحقاً بأرض النور؛ في بجاية، يرى نفسه معانفا للنجوم وجميع حروف الأبجدية؛ في تونس؛ يظهر له الخضر صاحب موسى ماشياً على الماء؛ وفي تونس دائماً، ترعد صميمته وهو يدخل أرض الحقيقة وتبان له «أرض الله الواسعة»، دعوة متجددة للسفر تفرض تعريضاً أجساراً للأرض ولعبورها. إنها أرض الغربة والسياسة، أرض الوحي المتواصل والخلق الجديد، أين يكون الحضور أبداً كمع الحضرة الكلية: «وما دخلت هذا المنزل [منزل الأرض الراضعة] وأنا بتونس وقلت متى صيحة ما لي بها علم أنها وقت متى، غير أنه ما بقي أحد ممن سمعها إلا سقط مفتشياً عليه»^(٧). ولهذا الأرض البقاء، ها هي الأرض التي تقبل التبدل، ولهذا جعلها مسكن عياده ومحل عبادته. والعدم لا يزال عبداً أبداً فلا يزال في هذه الأرض أبداً، وهي أرض معلومة معقولة غير مصبوسة وإن ظهرت في الحس فكذلك تهور تجلي الحق في

الصور وتجلي المعاني في الحسوسات . ولا تظهر المعاني في الصور الحسية إلا لقصور بعض النفوس عن إدراك ما ليس بمادة، فإذا كان متضلعا من المعرفة باله لم ير المعاني في مواد ولا رأى المواد في غير نفسها فادرك كل شيء في شبيته وهذا هو الإدراك الذي يعول عليه^(٨). هكذا يعرف ابن عربي هذه الأرض التي تفسى حياتها في عبورها، أرض هي ملوئ الذات العارضة الساعية نحو جملتها؛ إنها مساحة القراءة التي يتجلى فيها كل شيء أيا.

وتتواصل رحلة ابن عربي شرقا استجابة لأمر الالتحاق ببلاد الرسول بعد زيارته ضفاف النيل يصل إلى مكة، حيث يلتقى بنظام «عين شمس»، «من العبادات العالمة الزاهدات شبيغة الصرمين»^(٩). وفي دمشق، يدرس مصحوبا بجيحي صاحب عيسى وفي قونيا، يراجع الفكر الإغريقي والمسيحي واللوثي.

هذا ما تذكر به رواية المؤدب من سياحة الشيخ الأكبر. لكن هذه الرحلة تتواصل في مخيلة الكتابة وكأنها تبرزن على لانهائية السياحة الروحية مهما ترققت سياحة

الجسد: «وكان يمكن لسفر ابن عربي أن يتواصل، انطلاقا من الرسية، إلى ما وراء أصفهان [...]، حيث كان ممكنا حسب قانون الضيافة إثبات المبدأ الذي يدعوك أن كن هيولى في نفسك لصور جميع المعتقدات» (ص ٦٥). بهذا الاستشهاد بكتاب «فصوص الحكمة»^(١٠)، يبو للمعنى الأخير لحياة ابن عربي وأعماله: الحقيقة لا تقال ولا يمكن لمعتقد واحد الإنعام بها. هكذا تبرز نتيجة سياحة الشيخ ببعديها الجسدي والروحي، سياحة تفتح أبواب البرزخ، عالم الخيال الذي تجمع فيه المعتقدات وتتساوى في بحثها عن الحق. وهذا ما أدى بعبد الوهاب المؤدب أن يسبح بفكره بين فلسفة البيهين/ باتغ الطاوية، والاسم الأعلى الذي لا ينطبق في اليهودية، وكثير كمن التجارب المختلفة الأخرى الراغبة في رسم حدود الذات الكلية.

السياحة وتأسيس الذات:

إن الذي يجب إرساؤه والاستفادة به من هذا العرض هو بالضبط ما يتجاوز شخص ابن عربي، أي هو ما يفيد التجربة الذاتية كما تبرزها كتابة «فنتاسيا» عبر الماور الثلاثة التي تثير مسيرة الرواي: سياحة

هي حركة مستمرة واختبار النفس واختراق للزمان، هي عبور متواصل لأرض الله الواسعة التي تسير على الواحها الذات الخلاقة بحثا عن أسرار حقيقتها وأثار وجودها وبهذه السياحة في أرض الله الواسعة يمكن الاعتلاء إلى المال الأعلى إلى ما وراء اختلاف الصور، بعيدا عن الارتباطات الأرضية والعلاقات السطحية.

ولكن ما أهمية هذا للحنسور الأكبر القديم في الكتابة الحديثة؟ كسف يضمم النص؟ وما علاقته بسيرة الرواي في «فنتاسيا»؟ إن هذا الحنسور الراسخ الظاهر في جتمع صور الرواية يدعو إلى درسه بالمقارنة بينه وبين حنصور شخصيات أخرى في النص، وخاصة شخصية الأب، وهي الوحيدة التي تبدو كأنها لا تظهر إلا لتفتتى. يضع صفحات ترسم أشكال الاشتباك بين الرواي وأبيه، اشتباك تخفى على عقدة أوديب - كما أبرزها علم التحليل النفسي - معنى مصرها، إذ تعكس الصلابة العائلية حين يظهر الابن معلما أباه، هذا الذي يزوره على أرض «الغربة الإدارية»، لقاء حقيقته فراق. حديث الأب يظهره قابعاً لا يزال رغم العمر

في عقدة أرييب، عاجزا عن الاتعاق من سمات الأمية الشتوى: «هذا ما كنت أحاول أن أعلمه إياه، بينما كان يوضح علاقته بالجنس الآخر من خلال الاختيار المستحيل بين زوجته وأمه» (ص ١٠٣). ويتراجع الأب في جنون الطفولة الدائمة، ويغيب عن أفق الكتابة في قرب الوقت نفسه الذي تظهر فيه أسماء أجداد «كشجرة جذورها تتفدق من الشراب الذي يلى قرب أبيت الجيل» (ص ١٠٤).

إن غياب صورة الأب من سيرة الذات التي تصورها «فطاسيا» تجعلنا نبحث عن معوض لها، عن حضور يفتق أثره الراوي كمثل يسمح باعتدال شخصيته مسيرته الذاتية. ولابد لنا من اعتبار ابن عربي أبا روحيا خاصة أن التتابع واضح بين سيرة الراوي وسيرة الشيخ الأكبر الذي تركه الأبيت والمائلة وهو بعد شاب (ص ٥٥).

يمكننا إذا أن نعتبر مشاركة ابن عربي في كتابة المؤيد ربما مثل الأنا بالنسبة لراوي؛ إنه المثل الذي يحقن، والمراجع الذي يتجاوز معه. هذا ما يدل عليه مثلا هذا التساؤل الذي يبرز غرابة شعور الانتماء إلى زمن آخر، ماضٍ؛ «لماذا

أرجع إلى الوراء وأنهب متجولا في أزقة الموسيقى في نهاية القرن الثاني عشر» (ص ٣١). وكثيرا ما تتطابق مسيرة الروى مع مسيرة الشيخ الأكبر، رغم بعد المسافة الزمنية بينهما: السفر صعودا في متحف الفن الحديث بباريس يعيد شكل معراج ابن عربي (ص ٨ - ٩٤)، مشاهد تجرية الصب تدور حسب المفهوم الأكبر (ص ١٨١)، وكذلك الحديث عن الجنة والنار، والصورة والخيال (ص ٣٥، ٣٧). وقراءتنا لرواية المؤيد تقع على أثر قراءة أخرى، قراءة الكاتب لابن عربي: «في ابن عربي أبصر. أبتهج بقراءته. [...] أنا مجابهة بهذا، يناسبني تتقافني أمواج هذا الهديان الرهي» (ص ٤). هكذا تهتز نفس الكاتب - الراوي في علاقتها بابن عربي الذي يتضح أنه المحرك الأساسي للكتابة: مثال للخلق ولتأويل الخلق.

بالمقارنة بين المسيرتين. نلاحظ إذن وجود المبادئ نفسها والنفس نفسه (يهز الكيان بحثا عن حقيقة الذات فالسيرة، خاصمة، بارزة في سيرة الروى من خلال عبوره لأماكن عديدة (باريس، تونس، إيطاليا، تركيا، إسبانيا...) وعرضه لتاريخ

القرن الماضي والمضمر المنحط وتبرز هذه الحركة أساسا في الفصل الأخير من الكتاب، في الرجوع الإنشائي لمسقط الرأس. هنا، يكشف الراوي بلده من جديد بعين «أوروي» (ص ٢١)؛ لكن التساؤل الذي يتخضمه النص يدفعنا إلى قراءة أخرى لهذا «الرجوع»: «هل يمكن لهذا السفر أن يكون سفر عدم الرجوع»؟ (ص ٢٠٨). نلحظ أننا هنا أمام اكتشاف لمكان يشي فيه «بوضوح الغريب» (ص ٢٠٨)؛ هكذا تصبح أرض الولادة أرض اكتشاف متجدد وسياحة، ولامبالاة الراوي تجعله يعيد النظر إلى طفولته؛ ألم يكن عبوره المدينة العتيقة في طريقه إلى المدرسة بداية لتجربة الغربة، فراق أول لبحر الأم، خروج مرعب يرسي بالطفل وهيدا في عالم جديد غريب؟ للمسافة التي يجعلها الراوي بينه وبين أرض ولادته تمكنه إذا من القراءة الهادئة في سبيل المسك بحقيقة ذاته وسيرته؛ هذا ما تسمح به السياحة بصفتها عبور للعالم وقراءة تأويلية لخفاياه. تصبح إذا أرض الطفولة، في هذا «الرجوع» مرحلة في مسيرة الغربة، كعادته حيثما كان، يسبح الراوي هنا، وهنا

ايضا يتجلى تأثيره بالشيع الاكبر؛
إذ ما هو يرضع خطوته في اشار
خطوات المسافرين السابق، ابن عربي
الذي صير نفس الأرض في شريفه
القديم: «كفرير قادم من زمن آخر،
أرفع مع كل خطوة، نثار غبار في
إحد المقابر العالية التي تنظر إلى
البحر، باحثا عن قبر الولي الذي
كانت حكمه توظف العنقاء» والذي
أصبح ابن عربي قريبه على الربوة
للخضراء في البلدة الزهراء، قبل أن
يجعل له مدحا روحيا مدرجا في
افتتاحية مؤلفه الكبير» (٢١١).
التناص يبدو هنا في تضمن الكتابة
لبعثين من القصيد الطويل الذي
أفتتح به ابن عربي كتاب
«الفتوحات المكية»:

«إن الذي ما زلت اطلب شخصه
الفقيه بالربوة الخضراء
البلدة الزهراء بلدة تونس
الخضرة المزدانة الغراء» (١١)

لكن المرجع الذي يبعثنا إليه
النص، بالإضافة إلى هذه الأبيات،
هو شخصية الولي عبد العزيز
المهداوي الموجود خريفه بمقبرة
سيدي عبد العزيز بالربوة
والحكم التي كانت توظف العنقاء
تذكر بيت آخر من القصيد نفسه
الذي يفتتح كتاب ابن عربي:

«وإذا أتاك بحكمة علوية فكانه ينبي عن العنقاء»

ليس هذا أحسن مثال للسباحة
يمدنا به عبيد الوهاب المؤدب
سائحا بحثا عن «هذا الأثر الرائع»
(ص، ٢١١)؟ اليست الحركة الأكبرية
التي يحاول رسمها على أرض
ولادته حتى تظهر من جديد، هي
نفسها الآثار النيرة المستورة تحت
ركام حاضر منمطة

الخلق الجديد والكتابة باللغة الأخرى:

هكذا تتداخل الحركات
والنصوص والآثار لتمكن الراوي من
تحقيق ذاته وإثباتها في مسار
الخلق الجديدك إن «يقظة العنقاء»
تحدث فعلا كأخر تجربة تنظنها
الكتابة: «أمن النظر في الشمس،
نظري بمير نارا كلية. عيناي
الدامعتان تفرقان وتتبعثران في
الطيف الذي يقسم الذرات، رؤيتي
تتحلل: [...] بعد حمام الذهب هذا،
تدخل عيناي العمى قبل أن تسترد
رؤية مقصّنة» (ص، ٢١٢). ما العنقاء
هنا إلا رمز للتجارية القصوى،
تداخل الحياة والموت، تفاعل مع
النور الأبدى، شمس الشرق، هكذا
تبرز حقيقة الانقسام الذي يكون

وحدة الذات، خلق وحق، ذات تخترق
الصدود الأخيرة وتمتدق بنور
الخيال: بانفصالها (أي باغترابها)
تكون الولادة المتجدد، أي باتصالها
بالقديم الصي أبدا في عمق الكتابة.

هنا يمكننا التفرق إلى مسألة
الكتابة باللغة الأخرى ومفهومها في
تجربة عبد الوهاب المؤدب. «ر ما
قيل، عناما يعبر عنه بلغة أخرى،
مكرس لولادة جديدة، رغم عدم
خضوع ما هو رمزي للاختلاف
اللغوي» (ص ٦٠). هذا ما يقوله
النص ويثبت من خلال تضمينه
لمصادر حضارتنا الأساسية وربطها
بتجارب فكرية أخرى، عن طريق
كتابة تندرج ضمن أحدث الإنتاجات
الأدبية، فهل سنبقى معتكفين في
التناقضات السلبية والثبية، متصعبين
لغة رغم عجزنا عن فرضها على
مسرح العالم حيث يقر مصيرها
تبعا لمصير. أم سنبتهج ونحن
لنحظ الولادة الجديدة لمراجعتنا
المنسية، ومقدرتها على بعث نورها
في لغة الغربة؟ إن الكتابة بالفرنسية
ليست كتابة فرنسية، ولا عربية في
الوقت نفسه: إنها كتابة تؤسس
الذات وتوصلها في ينابيع أصولنا
الحيّة: إنها مشاركة فعلية في مركز
العصر المحرك، متمسكة بمرجعيتها
الذاتية (١٧).

القلب اثار ابن عربي والسهوردي،
آثار العهد الامبراطوري، الآن في
باريس، (ص ٧٧١). هذا الخلاص،
في الاستجابة للأمر (اعترب)، في
انتظار الأمر الأخير: «واقترب».

المتحررة منعقدة الجماعة ومن خطر
الموت الحضاري: «حاصل الحداد،
ها أنا أوصل طريق غيبيتي في
حقيقته المعاصرة، عبر انعطاف
عربي، عابرا البحر الهائج، مقتريا
من أراضي الشمال، حاصلا في

إننا بهذه الدراسة ومن خلال
رصد أهمية ابن عربي في تجربة
الكتابة الحديثة، حاولنا تبين حقيقة
الغربة كإفصال واتصال، كفراق
ويرجع آخر يواصل مشجرات الفكر
الخلاقي في عمق الذات للبدعة

الهوامش:

١ - عبد الوهاب المؤيد: «فلسفيا»، دار سندباد، باريس، ١٩٨٦.

A. Meddeb, phanyasia, éditions Sindbad, Paris, 1986.

٢ - «الوهم - ه الفلسفيا، قوة نفسانية ومحركة للصور الحسية مع غيبة طينتها: ويقال: الفلسفيا، هو التخيل، وهو خضوع صور الأشياء
للمسوبة مع غيبة طينتها، الكندي، «رسالة في حدود الأشياء» ورسوماها».

٣ - «ومن مثل الأمر من غير طريق، فما ظفر بتحقيقه، وما أحسن ما قال الله تعالى في حق العالم وتبدله مع الأنفاس مع خلق جديد في عين
واحدة، فقال في حق طائفته، بل أكثر العالم، «بل هم في ليس من خلق جديد». فلا يعرفون تجديد الأمر مع الأنفاس»، ابن عربي، «فصوص
الحكم»، ط ١٩٨٠، دار الكتاب العربي، بيروت.

٤ - ابن عربي، «الفتوحات المكية»، المجلد ٢، ص ٣٢.

٥ - المصدر نفسه، ص ٢٩٢.

٦ - «فلسفيا»، ص ٥٣: «الولاية تحصل مروراً بإقامة تبعك عن تراثك: «الغربة تقيم الولاية تبعاً لوضع بلا جذور، ولا مستقبل».

٧ - ابن عربي، «الفتوحات المكية»، ١ ص ١٧٣.

٨ - المصدر نفسه، ص ٣، ٢٩٤.

٩ - ابن عربي، «ترجمان الأنوار»، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص ٧.

١٠ - ابن عربي، «فصوص الحكم»، ص ١٧٣: «ولما كان أن تتقيد بعقد مضمونك كما بما سواه فيفوتك خير كثير بل يفوتك العلم بالامر على ما هو
عليه، لكن في نفسك ميرا لصور للفتوحات كلها فإن الله تعالى وأمره وأعظم من أن يحصره عقد دين عقد فإيه يقول دفاينا تزلوا فثم وجه
الله وما ذكر أيان ابن. وذكر أن ثم وجه الله، ووجه الشيء حقيقته».

١١ - ابن عربي، «الفتوحات المكية»، ١ ص ٧.

١٢ - «دوما أننا في وضع متراجع وبمعريف، يجب أن نكون أكثر حذكا، يجب أن نتفادى المراجعة ونأوثر. [...] ثمة حاجة ملحة للتخلي عن مسألة
الهوية، سواء بالنسبة إلى الذات أو بالنسبة إلى آخر [...] خلاصة الأمر هو أن نعرف كيف نكون «حديثين قطعاً» وهذا لا يعني الانقطاع عن
القديم. إن العلاقة مع القديم، وليس مع الماضي، تحمل في ذاتها حيوية ما، فالقديم ليس هو الماضي. إنه كمل ما هو حي في الماضي. وفي ما
يتعلق بالثقافة العربية الإسلامية، تكمن حيوية القديم فعلا في التصوف، ليس لأسباب جمالية وشعرية موجودة فيه أصلا، وإنما لأن الذات
تحتل في التصوف، وحلقت سيانها وحقيقتها يرمسها ذاتا منقسمة. [...] ضمن هذا الأفق الذي تهلق فيه الإنسان، داخل التصوف، نجد
أنفسنا في قلب العداثة متقلين مع الذات كما أعيدت صيغاتها وفقا للتأويل المعاصر، ولعلم التعليل النفسي بالأخصر، عبد الوهاب المؤيد،
«معيدا عن سم الهوية» مجلة «مواقف»، عدد ٦٧، ربيع ١٩٩٢، ص ١٨ (ترجمة عيسى مخلوف).



محاكمة ننان وشاعر

تحية وبعد،

فإن رابطة الكتاب الأردنيين تهديكم تحياتها، ويهيمها أن تضعكم في صورة ما حدث مع الزميل الشاعر والفنان التشكيلي مروان العلان، عضو الرابطة؛ وعضو الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب وعضو رابطة التشكيليين الأردنيين، قياماً منها بواجبها بها في الدفاع عن الحريات الثقافية وحقوق التعبير لكل كاتب أو فنان، وإيماناً منها بأن أي مضايقة أو إيذاء يتعرض لهما

أي كاتب أو فنان بسبب معتقداته أو ممارسته التعبير عن هذه المعتقدات بالكتابة أو الرسم أو أي وسيلة أخرى، إنما يشكل اعتداء لا على الشخص نفسه فقط بل على جميع الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية وأعضائها، واعتداء على الثقافة والفن في الوقت ذاته.

لقد افتتح الزميل المذكور، وتحت رعاية أمين عام وزارة الثقافة معرضه التشكيلي المعاصر (نص على جسد) عرض فيه لوحة واحدة

بتاريخ (١٩٩٤/٧/٢٩) في الجاليري الفيلق للثقافة والفنون واتفق مع إدارة الجاليري، حسب ما كتب على ملصق المعرض، أن يستمر العرض حتى (١٩٩٤/٨/٦) وبعده هذه الإدارة بتمديد فترة العرض إن لم يكن هناك معارض لاحقة على برنامج الجاليري، إلا أنه في (١٩٩٤/٨/٣) فوجئ بإدارة الجاليري تحمله بقرارها بإغلاق المعرض بسبب احتجاجات واعتراضات على مضمون اللوحة وعلى النص الشعري المرفق بها، ثم

* هذه الرسالة وصلتنا مانتها في هيئة بيانات واحتجاجات وتعليقات منشورة في الصحف بالإضافة إلى رسالة موجهة إلى رئيس التحرير وقد اخترنا من هذه المادة بيان رابطة الكتاب الأردنيين، بالإضافة إلى نص اللصبة التي اثارَت الجعاعات الإسلامية في الأردن وتسببت في إغلاق معرض الفنان وتقديمه للمحاكمة.

قامت الإدارة بإزالة اللوحة في ١٩٩٤/٨/٤) وتم إغلاق المعرض، وبعد مضي شهر على الحادثة استمدى الفنان المذكور في (١٩٩٤/٩/١٤) إلى مكتبه للامن الوقائي/ التسميساني حيث تم التحقيق معه في موضوع المعرض واللوحة والنص وكتبت إفادته. ثم نقل إلى مكتب أمن وقائي العاصمة/ العبدلي ليعاد معه التحقيق وسط سبل من الشكايات والإفادات والإساءات، وبقي محتجزا حتى الحادية عشرة ليلا ثم أطلق سراحه بكفالة مالية عالية ليحود في اليوم التالي، حيث حول إلى نظارة شرطة العاصمة، ثم أرسل إلى المدعى العام الذي وجه اليه تهمةين هما: المساس بالشعور الديني والتعرض للأداب العامة، وطلب المدعى العام إطلاق

سراحه غير أن شرطة العاصمة رفضت تنفيذ الطلب وإعادته إلى النظارة، كما رفضت كفالته، وصباح السبت (١٩٩٤/٩/١٧) حوله المدعى العام إلى قاضي صلح صمان الذي أمر فوراً بإيداعه سجن الحرية رافضاً أي كفالة له.. وهكذا أودع السجن حيث تعرض للمزيد من الإهانات والشتمات والمعاملة القاسية والمؤذية، وفي اليوم التالي قبل رئيس محكمة الاستئناف كفالته وأطلق سراحه حتى موعد جلسة المحاكمة في (١٩٩٤/٩/٢٦).

إن رابطة الكتاب الأرنبيين، وهي تضطلع في صورة ما حدث مع الزميل لتستغرب أشد الاستغراب مثل هذا السلوك من قوى الامن الوقائي في بلد يفترض أن يتمتع

أهله بالعيش في ظل الديمقراطية وحرية التعبير، وتشجب هذه الاعتداء على حرية الزميل وحقه في التعبير عن مشاعره وأفكاره تحت أي شعار، علما بأنه برئ، من التهمتين الموجهتين إليه، لذا تهيب الرابطة بكم الوقوف مع الزميل في محنته التي يتعرض لها وعمل ما يمكن عمله لمواجهة هذا الاعتداء الذي يشكل سابقة خطيرة في محاكمة الأعمال الفنية التشكيلية، وحتى لا يتحول شعار الديمقراطية إلى هيكل من الورق لا روح فيه، يعيد حياتنا إلى ما كانت عليه في الفترات العرفية السابقة، من حجب على الآراء ومصادرة للحريات.

واقبلوا الاحترام ، ..

نص على جسد

مُثِّر على هذا النص على قارعة الطريق

الموصل بين الجسد والجسد

أحرمت يوماً شيء

وعرّ الروح من كل الزيد

ليبك يا جسد للقاء

إنّي أنيتك واحداً متوحداً

وارفع إشارة من أراء العيش

في الجسد العتيق

لكي يدور بنا الأمد

اخضع غطائك عن صريح العشق

سبحان من أسرى بنا

نصو الجسد

وهذا علمنا الصلابة

أئنّ إذن في الناس ياتيكَ المدد

ليبيك يا ذاك الأحد

إنى ذريتُ الحجِّ للجسدِ الذى يمتدُّ
من روحى.. إلى أبد الأبدِ
فاضت بحار الطامعين الشرقِ
وانكتمت الهسيسُ موارياً خلف
الطوايا

ليبيك إذ نشفت دموعى
وتلكا الضوءُ المسبِّحُ إذ وُعدَ

ليبيك يا ذاك الجسدُ..
غادرُ صحارى القادمين من اليَّاسِ
نحو الشمالِ البوهملةِ
ورِثَ إذ شعركِ همسُ
وطفوس هذا الحجِّ
تبدا حين تباشر الذكرى استدارتها
نورُ سكر اللغات

من كفِّ الصنمِ..

ليبيك يا لون الصنمِ...

ليبيك يا جسدَ الثنائةِ
فى توحُّدك البقاءُ الحرُّ
والريحُ الأليفُ والسندُ

هذا هو الجسد المرام
يمرُّ فى الفق الضميج

يحوِّش الأيام اشتاتاً...

وبذلك الأشجان مشهوراً....

أواه يا ذاك البلدُ

لما أبلهم الشوق

استدل جرحه الكايب عميقاً...

وتوهجت خطواته نحوى

كما حزن النكالى بالوادِ

لا تفنقذ لغنى

وشارك فى إزابتها الجليدُ

عن الشجون

علّق - كما فعل الذين مضوا -

تعويذة

مكتوبة بدم الذين تجاوزوا

حرف البداية

وهناك تبتدىء الطفوسُ

وتنشئ للريح أشواق التَّصعدِ

يا أبى...

املا كؤوس الامتحان لمن نوى

الإسراء فى غيب البددِ

اتعيد نسج الصوت مخلوقاً

يلوِّنه الصنمُ....؟

سبحان لوتك

اذ يهيم على الكلام المقتد...



أصدقاء إبداع

القصة

كذلك وردت لنا رسالة طويلة من الصديق خميس محروس عبد الرحيم والذي يعلن امتنانه لرد على رسالة له سابقة، وكنا أشدنا يتناوله موضوع الإيهاب في قصة لم تكتمل البناء... لكنه يأسف لعدم نشرها وقد أرسل قصة أخرى بعنوان نهاية أحلام جميلة سننشرها له في السطور التالية، لكن يهمني أن أوضح لخميس محروس أن عليه أن يفرق بين بناء القصة القصيرة، وبناء القصة الطويلة لأنه في هذه القصة يقضى بعدم درايته بها، وأقول له: القصة القصيرة تتكون من لفظة، أو حالة أو موقف، أو فكرة يطل منها القارئ على رؤية الكاتب للعالم... مستخدماً في ذلك اللفظ والتسديد... أما القصة التي تستغرق زمناً طويلاً وانقلا... داخل القصة - من مرحلة إلى أخرى، مع تأثير زمني يعيشه البطل والقصد به التأثيرات الخارجية وأيس التأثيرات الداخلية، لهذه تخرج عن إطار القصة القصيرة.

عدد قد نريد عليه في عدد آخر... والمهم أن يشاركنا الأصدقاء في اختيارنا للأعمال التي ينشرها باب أصدقاء إبداع، بإرسال أعمالهم أولاً، وثانياً بتقديم الآراء للجادة والبناءة... وفي كل الأحوال إن مسرور، أصدقاء إبداع لا يضع نفسه موضع المدرس أو المعلم بقدر ما يضع نفسه موضع الصديق للنص، والذي يعمل على مساعدة الأبرام لكي تتفتح، حتى تزدور حديقة الآداب والقصة، ولتجمل حياتنا دائماً بالكلمة الجميلة، والفكرة المتفككة من أجل إعادة صياغة وطن نحبه جميعاً....

ومن الرسائل التي وصلتنا رسالة الصديق أشرف لطفي الخريبي من ميخايد والذي يقول أنه أرسل لنا عدة مرات، لكن للأسف القصة الأخيرة التي أرسلها غير مقروءة المصروف، فنرجو أن يرسل أخرى وأضعها، وبالله يرسلها قصيرة فعلاً.

وتتوالى رسائل الأصدقاء حاملة كلمات التقدير، بقدر ما هي حاملة كلمات اللوم والعتاب، الذي يصل إلى درجة من الشدة في بعض الأحيان... وبهنا هنا أن نوضح لأصدقاء القصة، أننا نساعد كثيراً بكل ما يصل إلى المجلة من الرسائل، لا نقلل من قيمة الرسائل التي تحمل لنا التائب والعتاب، بل إننا نضع هذه الرسائل في أهم موضع، لأن العتاب مبعثه التقدير، والثقة، والاعتماد، وكل هذا نتيجة لنوع من المصادقية وجدت بين المجلة ومحبيها، ونحن نعمل دائماً مستهينين تلك الثقة وهذه المصادقية....

لكن فليزنا الأصدقاء علي عدم الرد على جميع الرسائل لأن ذلك يحتاج إلى إمكانيات ليست لدينا... وهل الجميع يعلم أسعار الورق وتكلفة الطباعة والمصاريف الأخرى... إلخ، ومن لم نرد على رسالته في

(١) نهاية أحلام جميلة

خميس محروس عبد الرحيم - الإسكندرية

مقابل هذا كله جملة أسماها التناج ويتقدير كبير هذا حلم حياتي وما أتمناه وأسى لتعقيبه.

الماضي شيء جميل ولكن الصاغر والمستقبل هم الأجل والأفضل بالنسبة لي فيجد عذاب وأرقاها للذاكرة يجب أن يكون

بعد أيام الامتحان الشاقة والرهقة والتي أخذت مني ومن تفكيرى الكثير ذهبت حتى استطلعت نتيجةى الجامعية النهائية وأضحى النهاية (الحتمية لكل الناعب والماسى التي مايشهتها أيام الدراسة. فى طريقى الطويل إلى جامعتى راح تفكيرى فى حلم جميل بما يخص مستقبلى بالسماعاتى لقد نهجت وكما توقعت بتقدير كبير والاول على ذهبتى وأدين بهذا النجاح والفشل الكبير ايضا لشقيقى الأكبر ومثلّى الاطلى فقد تمايلنى مع كل لحظة ليأيم دراستى ولم يدخل على بشرى واحد حتى يحقق لى حلم حياتى وكان لى بمثابة الاب والام وما انا الاّن احقق لى وله حلم حياتنا واصبحت طبيباً فى أحد المستشفيات العامة وكنت سعيداً بعملى فيها فالتربيدون عليها من الفقراء وابذل بها قصارى جهدى حتى اخلف من الامهم.

وهذاك تعرضت على فشة احماسى فى نفس مكان عملى انها مريضة وليست طبيبة وتمانى من مرض بسيط وليس خطيرا وتعلقت بها احييتها إلى درجة الجنون وبدأت اتريد عليها فى غرقتها حتى لم تستجى لى وبعد عذاب طويل من الحب الذى خلق به ثلبى دون ان اشعر بقررت ان اصارهما بحسب الشفقة لها وصارحتها بصعوبة جسديتها ولكنى وجهتها تبادلتنى نفس الشحور وكانت تنتظرنى حتى ابدأ أنا الحديث وقلت لها كل شىء على وعن حياتى وايضا هى قالت انها فذة فقيرة تعيش مع أسرهما وبها شقيق واحد.

وانقلت معها إلى يوم الخميس لزيارة أسرهما للاتفاق على موعد الزفاف وافقت وأبدت لى إعجابها بهذا اليوم لم اتصالح نفسى وقتها من السعادة وانتظرت يوم الخميس بفارغ الصبر وأهضمت انه عام كامل وليس اسبوعا واحداً ويأتى بعد عذاب طويل لى سهر الليالي، وانتظارا ليريد الفوات لدينا إيهام فى حسنى شقيقى ومثلّى اسرى وودد مداولة طويلة وبمعيدة اتفقت على موعد الزفاف، يا لها من دنيا جميلة اعطيتى السعادة والحب والوفاء والاعتمادان وكل شىء جميل مع حببتيى الجميلة «أحلام»، وفى اول مقابلة لنا بدأنا نخطو لتنفيذ احلامنا فى عمل شقة تكون بمثابة الجنة التى نلتجى بها فعموس حياتنا بها، واتفقتنا على ان نفحص غرفة منها لتكون عيادة صغيرة أبداً بها حياتى وتكون هى المساعدة لى، وسكرتيرتى الخاصة، وجمعت كل ما أمك من مال قليل ابحرته أثناء عملى فى وقت اجازتى الصيفية، وبمساعدة شقيقى وخيبتى «أحلام» اكملت

الشفقة، واصبحت حقيقة مع انها ليست فاشرة ولكنها بسيطة إلى حد ما.

ويأتى ذلك اليوم الذى انتظرتة طويلاً ووجدت بها كل ما اريد من صفات طيبة، وايضا يأتى يوم زفافنا. وتخلت نفسى طائراً بين الصعاب وبمى احلام تجلس سعيدة بين القمر وبينها النجوم البراقة تبهتسم لى ولروح لى ببديها تريد اقترابى منها حتى اقبلها وأخذها بين احضانى وكانت أمكك الدنيا كلها.

وتمنى الأيام والشهور ويأتى أول شيف لنا يا له من شيف ظريف ولبس فتيلاً لقد أنجبت لى زوجتى الحبيبة احلام أول مولود لنا إنها طلة اجمل طلة فى العالم كله واطلقت عليها اسم جميلة وكانت فعلا جميلة.

واصبحت أنا أسعد بشهرة واسعة بين الناس واصبحت عيادتى الصغيرة عيادة حقيقية كاملة ومتكاملة واصبحت عيادتى اشهر عيادة فى الحى كله وبمضى الزمن والسنتين علينا واصبحت جميلة فشة تتمتع بجمال حقيقى يلحق بها الجميع للزواج منها ولكنى فوجئت واندمشت يوماً عندما طلبت منى ان تلتحق بكلية الشرطة وأبدتى سماتى لها بهذا القرار العظيم وقسمتها عليه وقالت لى عن سبب قرارها هذا انها تشعر بخطر هظيم يهدد بها جميعا وأساذا نحن فقط ولا ندرى ما هو هذا الخطر وانها تريد للمشاركة فى الوقوف ضده ولو كلفها حياتها.

أما هى فقد بدأت العمل فى مستوصف شاهب بى بعد ان قررت بيع العيادة وفساء قطعة أرض صغيرة لعمل هذا المشروع الخيرى والذى احلم به منذ زمن وايضا لاسماعة الفقراء والذين قادرين.

فشة شعرت اننى اريد ان استريح قليلا فقد شعرت بتمس شديد هل من مخاق العمل أم كفاشى لتحقيق مستقبل افضل لا اسرى؟ ولكنى وجهت ابوتى تقصص على غرضتى وهى تقول لى بحن شديد يملؤه الحسرة على ما حدث : انى لقد حدث ما توقعت وجاء الخطر إلى بلدنا الآن.

لم افهم ماذا تعمد بجملتها هذه ولكنى فهمت الآن... الآن فقط فهمت استيقظت من حلمى الجميل بما يخص كدائى المستقبل الذى عايشته فى كل لحظة من حلمى بعد ان تزوجت وأنجبتى واصبح لى مستشفى خاص بى وحدث كل هذا حلماً فى الهباء استيقظت منه على قنبلة وقسمها الإرهاب اللعين اماسى وكانه يقول لى ومن ملى لا داعى للاحلام .. وفليك فى الواقع.

(٢) مرسى والحمار

محب فهم عطية – بور سعيد

الشمس ويلبس نظارة شمسية من الفروع الجيدة – لقد ذهب مرسى الذي كانت كل القرية تعرفه بصبره ورجولته وجاء مرسى الجديد – المذل – الذي يركب الحمار وأضاماً عليه الأكاسيت الضخم غلظه. لقد تعب الحمار من تصرفات مرسى هذا – حتى جاء اليوم الذي أخذ فيه الحمار حريته بالفرار – بأن أطلق لنفسه العنان هارباً وسط الحقول – يبحث له عن صاحب جديد – يذكره بأصامل العقول والخزاعة – غير هذا المذموم مرسى الذي جعله ينسى "الله حمار – ليس له سوى أعمال النقل والعقل والزرعة.

جاء صوت مرسى من خلف أشجار الحقول وهو يستمع إلى صوت الكاسيت المعلق على ظهر حمارة – يريد أغنية مشهورة من أغاني العصر – لقد كان مرسى الدلاح البسيط قديماً غير مرسى العائد من بلاد النقط حديثاً بعد طول غيبة – لقد كان مرسى قديماً يذهب للحقل في نشاط، يعمل فاسه ويقضي يومه في حرث الحقول – تحت لهيب الشمس – لم يكن يتنمر ولا يشكو – ولكنه الآن يذهب إلى حقله للاستجمام والراحة – يستمع إلى الكاسيت ويجلس على كرسي من الفروع المضطرب – ويشتد التقيح الأجنبي ولا يتحمل حرارة

(٣) أسرتان

يسرى كمبال – القاهرة

يتشاكل من ظهفه بمتابعيه مشاهد الحياة من حوله.. يمدد رصيف اللقي يميناً وباتمطافة.. عندما ينتصب زير للسابلة.. تكوكت أسفل الرصيف وعلى أسفلت الشارع تجمعات ماء «الزير» للتسوية من بين تفتقات الرصيف.. تصنع ما يشبه بركة صغيرة، يسمح المكان بافتراض نهاية الرصيف بجوار «الزير» انتفعت بهذا أسرة درياعية العدد، في بدايات حلالة العمر.. تاكل، لكه الورق المخروقة تنثر من (أكلة كبد.. أو كلفة.. ريم ميع).. جالهنداء والشفا، يقرلها الشاب اللخف من ظهفه.. مظهر الأسرة «الرياعية» المدة يؤكد أدبه بانهم مثله (غلاب).. يذكرونه بأسرته «السباعية» العدد.. يأتي أبوه مكوداً في أواخر الليل.. يعمل «غلابة الكباب».. «أحياناً غشيلة».. والظفير أبو سكر.. يمحض أسرته السباعية، نقل أيام حالكة.. تنهك الأسرة الرياعية في تناول العشاء.. (يا لئلا ياولد أكسلاو اكلكم).. كلمة أبيه سمعها تنطق من عيني ربي «الأسرة الرياعية».. وسلطة الطهيئة في كوي.. ينالها الاب للولد ذي السنوات الست.. للزوجة تسحق فلم طفلتها.. إله تسحق فلم شفيقتة «فاطمة».. فاطمة.. رجل عنها رجلها قبل أن تطعم صغيرتها!! لولت تلك الزائف تغيل الظل، لم يعد زائراً فحسبة بل أصبح مقبهاً معنا.. داخل الجدران.. داخل النفوس!

ينتظر طويلاً افتتاح «العروض المسحى الكبير» فأحد وكبار المشقة، منه دعوة مجانية للجمهور.

في مثل هذه الأحوال يمارس طموحاً بعيداً.. يرى أربع ملابس لديه.. يذهب قبل ربع الستار بساعة.. يشعر – مكثف – بأنه أحد المرموقين.. بهنا، ويسعد.. يطعن باله، وأم لا فالحالية يشاهد مسرحاً جاداً.. محترماً.. بهذا مكانه للتحقق للأنصار كثيراً.. تعاوده آمال عريضة بأن هناك شداً، مشرقاً ما يزال يلوح في افق البسطة.. تزوره موهبة الكتابة؛ فما تُشر له ثلث، وليس كما تشاء سفاكتا!

تأكد من موقف الاستقبال بالمسرح الكبير أن الستار يرفع في تمام التاسعة.. يخرج إلى هواء الخريف الأخاذ.. يتناول شطيرة.. يفرغ في جوفه محتويات زجاجة مياه غازية.. يشعل سيجارة محلية الصنع.. تملأ رتاه بهواء الخريف الأخاذ.. تذكره جلسته على المشي اللابل لباب المسرح العتيق بالشفا، صديقه فرا منها في بدايات رحلته مع الحياة والثقافة.. تزوره موهبة الكتابة؛ فما تُشر له قليل، وليس كما تشاء سفاكتا!

تتبع ساعته الرقمية من انتصاب الثامنة.. نصف ساعة أخرى ويرجع الستار، وتشاهد عيناه أكبر وأرسع نجوم «للخشبة».

الأوساخ.. تكمل أسرته السباعية تتناول عشبائها الذي انتظروه طويلاً.. مبدئين به ثقل أيام حالكة.. تدام الهسيارة الفاخرة سرعتها؛ وبرطشات الطبخ تعلق بملابس السابلة في الشارع والميدان الذي يقع به المسرح الكبير.

تدام الأسرة «الرباعية» تتناول العشاء الموروش على ورقة على «طوان القهوة».. سيارة فاخرة تمرق كبرق عات.. تطرطش ماء البركة للجمع من تسوب ماء «الزير».. يلقط طعام العشاء بالقراب والماء.. يلهوش الخشخاش الهائس.. الطين يجلط بطعام الأسرة «الرباعية».. يظف أبوه ربا علق بالهعام.. تمتص أمه - بملدولها - آخر بقايا

(٤) شبح وزجاجة وامراة

هشام محمد محيي الدين - القاهرة

رد عليها : لا .. ستظنون ملاكا في عيني إلى أن تنزعج.
قالت : ولم تخر يوم زفافنا شهرا بعد شهر.
انفضت حاشم من جوراها قبائلا .. لاني... لاني... تريد اخذ تهديد حارة ثم صمت.
هي : تكلم يا من أحب .. تكلم.

صرخ فيها : اخرجي... اخرجي الآن... لا اريد أن أراكي وأسرع ناحية زجاجة الحساء السوداء والتي بها لتكسر وتخرج منها حبيب صغيرة ملونة أما هي فتملكها الخوف... أسرعت وأخرجت.
جلس على سريريه وحيدت نفسها... هذا الشبح اللعين الذي يدومني في أحلاسي وقناتي الجميلة التي أحبها وتهمني .. ما أعملها وأرقها... كما أتمنى أن أشعر بشفتيها بدنه يديها وصفيها.
ويا لي من هذه الزجاجة العلية .. لقد كسرتها الآن.

لكنه سرعان ما التفت الحبيب اللعنة من على الأرض وجمعها كلها ورفضها بجواره على السرير ثم قال لولاكم لأشعرت بيهك مسبريتي وأولاكم ما ضحكتم على الخانات وأولاكم لأصبحت مجنونا... إني أعيش ملاكا في دنيا الشيطاني... ولكنه صمت ثم أسرع ومسكه ورقة وقلما وكتب رسالة أحببته ثم أسرع إلى الحبيب والتهمها كلها... أخرج جميع الصور العارية من تحت سريريه... نشرها على السرير ثم تمدد فوقه وضع الرسالة على صدره... ثم .. لم يكه القيد ثانيا.

وفي الصباح دخلت عليه حبيبته ظنه نائما... قرأت الرسالة أبقت أنه مات... قبلته وقالت الحمد لله... خرجت من عنده إلى بيت الخانات... الانا كني يرقصن... بدأت ترقص معهن.

يتلقد غرقه ينظر إلى كل صغيرة وكبيرة بها إلى أن سقطت عيناه على الفرائش البار الذي يزيد بريدة... اقرب من السرير... تمدد عليه... فخر إلى يمينه فوجد الزجاجة السوداء المجدبة والتي لم تالفت منذ سبدي هدية والتي لم يمل كرها.. أخبض عيني وهو خائف حتى لا يري شيئا.

كانت الدنيا في الغروب... بدأ المطر يتساقط ليغرق صوته الذي إلى أن ذاب في فراشه وبعد قليل بدأ يتلوى وصرخ وهو نائم لا... ابتعد عن أيها الشبح اللعين... تقب على السرير ببله بالعرق بسط على الأرض... أخرج صوتا عاليا.

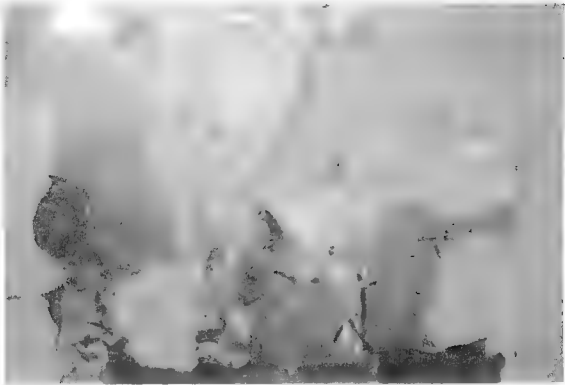
بدأ يلحق... فبح هينته تدريجيا فوجد بخار الماء على النافذة... خرج بسرعة وأبع وجهه إلى السماء ليسله بهاء المطر للتساقط... تبثت بملابسها سقط على الأرض يبيكي... قائلا : لأيد أن أكون شيطاناً في دنيا الشيطاني.

ارتدى ملابسها وخرج من غرفته الثانية إلى ذلك البيت البعيد المظلم حيث تقطن الخانات دخل البيت وهو كثة من الثلج... بدأت تدب من الحرارة.

لكنه سرعان ما تقب على الحرارة وبدأ البيت يبرد وتزدد برولته فإذا بهم ياتعن حوله ويلقونه خارج البيت ليصل إلى سمعه آخر جملة منهم ... لا تعد هذا إلا بعد أن تتخلص من الزجاجة السوداء .. إنك لا تصلح أن تكون رجلا.

عاد إلى غرفته بخلها .. ارتدى على السرير... أخذ يبيكي ويمرعه قبل الفرائش إلى أن رفضت يد حانية على كتفه وسمع صوتا دافئا حارنا يقول له: ما كل هذا البكاء وما كل هذا الغموض... أرجوك أخبرني السمت حبيبته الثلج إليها... اقرب من شفتيها .. لكنه ابتعد... قالت له : قبلي .. ضمعي إلى صدرك.

حمدي عطيه - جائزة أولى تصوير



محمد نذير الطنبولي - جائزة أولى رسم



من صالون الشباب السادس

المحامي



العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٩٤

السلام والتمتع

مراد وهبه

جيل البروتو وتجربته الشعرية

لطف بن عبد البديع

موقع الفكر العربي من الفكر العالمي

محمد علي الكردس

قصص:

إدوار الخواطر - جمال الغيطاني - بدر الديب

قصائد:

عبد المنعم عواد - فريد أبو سعدة - جمال القصاص



• نص مشروع تأسيس اتحاد المثقفين
• حقيقة الحملة الجائرة على فيلم «الهاجس»



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢,٢٥٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١,٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال - أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن ستة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .
وترسل الاشتراكات بمحاولة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن ستة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما
يعادل ٦ دولارات ، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور
الخامس - ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجلة لا تتقزم بنشر ما لا تتطلبه . ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر

المجمع

السنة الثالثة عشرة • ديسمبر ١٩٩٤م • جمادى الآخرة ١٤١٥هـ

هذا العدد

لوحة الغلاف الأصامي : (الغابة - ١٩١٦) خشب، ملون للفتان وأرباب.

٨٥	ملويسات جندي	نجم والى
٩٥	البعض يرى ثياباً عادية	مصطفى الأسمر
١٠٧	تلمسح	محمد حافظ صالح

الخطابات :

١١٩	نص للشروع الخاص بتكوين اتحاد المثقلين	صلاح فضل
١٢٢	إنما رام بشر مثلنا	فريال كامل
١٢٥	مهاجر يوسف شافعين	محمد بدر الدين
١٢٧	إدارة ألبى كما قدمه فرقة ريبورنري	خالد هجزي

مكتبة إبداع :

١٣٥	المكتبة العربية :	الإسلام السياسي
	أسرة رمزي	

إصدارات جديدة :

١٣٦	تعقيبات وزمرد :	
	تعقيب على تعقيب	إدوار الخراط
١٣٨	شبيطة الآخر	صالح راشد
١٣٩		

حوارات :

١٤٠	شكسبير وبروكليف يلتقيان	مجدى فرج
-----	-------------------------------	----------

الرسائل :

١٤١	لمسة ضوء ولغة إخراجية جديدة «دييوروك»	أحمد مرسى
١٤٤	ندوة التشخيص في روتردام وهولادة	فريال جيورى غزول
١٤٧	آخر أجيال الشعر العراقي بهداده	محسن مطلق الرملي

(معلقاء إبداع :

١٥٢	
-----	-------	--

الافتتاحية :

٤	قصيدة وفيلم .. ومظاهرة إرهابية جديدة	حسن طلب
---	--	---------

الدراسات والمقالات :

٧	السلام والتقدم	مراد وهبه
١١	جيل البرقي ونجريت الشعرية	لطفي عبد البديع
١٥	موقع الفكر العربي من الفكر العالمي	محمد علي الكركي
٢٨	تأملات في أسس النقد الأدبي .. يوسف مراد/ تة: ثورا أمين	
	الانتماء في مقالات نجيب محفوظ الأخيرة	
٣٠	محمد محمود عبد الرازق
٣٥	إيقاع المعنى وشاعرية الإيقاع	محمد محمود العشيري

الغنى التشكيلي :

	محمد عيلة تحولات السلم والثمان	صلاح أبو نار
	مع ملزمة بالالوان	

الشعر :

٤٧	من قصائد القصائد	عبد المنعم عواد يوسف
٥٩	شبهة الطين	جمال القصاص
٨٣	اغنية لمارابلس	يسرى خميس
٩٠	متفق عليه	محمد فريد أبو سعدة
١٠٠	المرائي والمراقى	محمد الخالدي
١١٢	على	عبد العزيز موافي
١١٥	محمات	إبراهيم داود
١١٧	يلثم الجرح	عزى عبد الوهاب

القصة :

٤٤	مضحكات كثرية	بدر الديب
٥٩	تلاش	جمال الغيطاني
٦٥	لا وقت للتساجيل	إدوار الخراط

قصيدة وفيلم .. ومظاهرة إرهابية جديدة

مألوف ما نشاهده أو نطالعه كل يوم من أعمال لا تنتسب إلى الفن الحقيقي إلا على سبيل التجوز.

لقد اتهموا الفيلم وقدموا في مخرجه، من غير أن يقيموا الاتهام والقدح على أساس من النقد السينمائي، الذي لابد لممارسه من أن يحيط بشتى جوانب الفيلم من حوار ويكتور وتصوير وإضاءة وموسيقى... ولم نعلموا لكانوا قد أدركوا بعض ما فاتهم وهم مشغولون بالتلقيب عما في أذهانهم هم من المحظورات والزواجر؛ فلا شك أن العين التي تشاهد هذا الفيلم، وهي لاهم لها إلا البحث عن صورة النبي «يوسف» عليه السلام، لدى عين كلية حواء، ستعنى بالتأكيد عن مشاهدة أوجه الجمال ومواطن الإبداع التي تجسدت في هذه التحفة الفنية الرفيعة، تصويراً وموسيقى وإخراجاً..

لم يكن أحد يتوقع - ودرس «أولاد حارتنا» لا يزال ماثلاً في الأذهان - أن تتداعى من جديد صيحات المتشنعين من أعداء الصرية ومضوم الإبداع وهم يرددون في صياحهم المغموم شعاراً هو نفسه الذي هتف به أسلاف لهم من قبل ضد «أولاد حارتنا» وه الفسحات الحكية وه ألف ليلة وليلة، وهف اللغة العربية..... وغيرها.

وأخر هذه القائمة المغضوب عليها من زبانية الظلام فيلم وقصيدة، أما الفيلم فهو «المهاجر» للمخرج الكبير «يوسف شاهين» وأما القصيدة فهي (متى يملتون وفاة العرب؟) للشاعر الكبير «مزار قباني».

لم يكد فيلم «المهاجر» يعرض، حتى تعالت صيحات وانبرت أقلام؛ هي نفسها التي تتعالى وتنبى في كل مرة يظهر فيها عمل فنى جري، محترم، يخرج بنا عن

ولا يعني ذلك أن الفيلم فوق النقد، أو أنه خال من العيوب الفنية، غير أن هذه المأخذ والعيوب لها أهلها المتسلحون بأدوات النقد السينمائي، وهم وصددهم أهل الاختصاص.

أما الذين حاولوا أن يستمدوا الأثر ويستنجدوا بساحات الحاكم لمنع عرض الفيلم بحجة أنه يتعرض لشخصية أحد الأنبياء، فهم كالذين أسفلوا عليه وصمة «التطبيع» واتهموه بمغازلة إسرائيل، وذلك أن في الحاليين تلويحا بسيف مسلول متعطش دائما لرقاب المبدعين الحقيقيين؛ ولا يهم بعد ذلك أن تكون اليد القابضة على السيف لسياسي أو لرجل دين، أو حتى لواحد من اللتفعين المتاجرين بالدين أو بالسياسة؛ أو بهما جميعا.



ذكرى السياب

تحل هذا الشهر الذكرى الثلاثون لرحيل الشاعر العراقي الرائد «بدر شاكر السياب»، ولا يزال صوت الشاعر الكبير يعيش في وجداننا ناهضا حيا، مغنما بالحرارة والصنق.

لكأنه نبينا الآن وهو يخاطب من على سرير المرض أبناء شعبه في العراق:
يا أغربى المتناثرين من الجثث إلى الشمال
بين العاصير والسيول وبين عالمة الجبال
أبناء شعبك في ثراء وفي مدائن الحبيبة
لا تكفروا نعم العراق
غير البلاد سكنتموها بين غسار وسار،
الشمس، نور الله، تفرها بصيلة أو فتاة
لا تبغوا عنها سواها
هـمة فحذار من أنعم تدب على وراها
أنا ميتة، لا يكذب الموتى، واكفر بالصغار
إن كان غير القلب منهموا
فيا ألق النهار
اغمر بمسجداته العراق، فإن من طين العراق
جسدك، ومن ساء العراق.

ولا يختلف موقف الرافضين لقصيدة «نزار قباني»، عن موقف الرافضين لفيلم «يوسف شاهين» في أمر جوهري، ففي الموقفين كليهما ترتفع عقيرة النادين بالمصادرة والقمع والصبر على حرية الفنان باسم الدين أو الأخلاق أو السياسة؛ وكأنه ليس أمام الفن لكي يحظى برضا هؤلاء السادة ويسلم من شرورهم، إلا أن يتحول إلى مسوعة دينية أو دستور أخلاقي أو دعاية سياسية تروج لما يعتقدونه هم وحدهم، وتردد ما يرددونه.

لقد حاجت هائجة أولئك المشنجن لأن «نزار قباني» في قصيدته الأخيرة عرض بالعرب وبشر بموت العروبة إذا ما استمرت الحياة البائسة التي أوصلتنا إلى ما نحن فيه من ترذ وجهل وخذلان؛ فإذا

الشعارات لا يبحثون دائما إلا عن الطرق السهلة التي تجنبهم عناء البحث وترفع عن كواهلهم عبئا لو نهضوا به لأنهم. وإن يهب في وجه «نزار» غير أمثال هؤلاء من الشعاريير ومطالبى الجوائز ومحترفى المسابقات الشعرية حتى لو كانت عن مسجد فى أقصى الغرب.. وسرف نراهم يتكالبون على هذه الفرصة واحدا بعد واحد!

إننا لفى خطر حقيقى، يستوجب من المثقفين المخلصين أن يلتفتوا ليقفوا صففا واحداً، ولعل فى مشروع «اتحاد المثقفين» المنشور فى هذا العدد نصه الكامل - كما صاغه الدكتور صلاح فضل - ما يحفز الهمم إلى مزيد من الانتفاخ لمواجهة هذا الخطر.

وإى خطر أشد من أن يجلس بعض الشعراء والكتاب على مقعد الوعاظ ورجال الدين، ويمسكون - بدلا من القلم - بمقاص الرقيب!

ببعض الكتاب والشعراء ممن جندوا أنفسهم أو تم تجنيدهم، يشبهون السيف ذاته فيتجهون الرجل فى أخلاقه ودينه وضميره الوطنى، وكأنه هو المسئول عما نحن فيه الآن! أو كأنهم لا يريدون لأحد أن يرفع عن أعينهم غشاوتها ويزيح ما ران عليها من قذى! ولعل أخطر ما فى أمر هؤلاء، هو ما يلجأون إليه من ملق ورياء يخطبون بهما ود صناعات المناخ الفاسد المعادى للتجديد والإبداع وحرية الفكر، ويتزلفون كى لا يفوتهم ركوب الموجة. فإذا قال «نزار»: (أنى لكم يا أصبغائى الكتب القديمة)، تأملوه على أنه يقصد (الكتاب) و (السنة)، وبادوا مع المنابذين من دعاة الجمود وعَبْدَةِ الماضى بأن أمر هذه الأمة لا يصلح إلا بما صلح به أمر أولها!

وقد كان يمكن لقصيدة «نزار قباني» أن تخضع لنقد حقيقى مسئول يكشف عن بعض ما فيها من تزلزل وتكرار وخطابة باهظة، غير أن العاجزين وأصمباب



الثقافة الإسرائيلية المعاصرة وحدود المواجهة

تفتح «إبداع» فى عددها القادم، ملفا شاملا عن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة، بهدف إثارة الأسئلة المسكوت عنها حول توجهات الكتاب الإسرائيليين وروايم لماضى الصراع وحاضره ومستقبله، ومعالج صورتنا كما تبثت فى شعرهم ونثرهم؛ حتى تتوفر للقارئ المصرى والعربى فرصة لفهم الآخر واستكناه حقيقة مشاعره وطبيعة شخصيته من خلال الدراسة الوثيقة والنصوص المترجمة شعرا ونثر.

عنوان هذا المقال ينطوي على لفظين في حاجة إلى
تحديد وهما السلام والتقدم. ومن ثم نسأل:

ما السلام؟

وما التقدم؟

ثمة معنيان للسلام أحدهما سلبي والآخر إيجابي.
المعنى السلبي: غياب مؤت للصرب. والمعنى الإيجابي:
السلام الدائم حيث يتغنى صراع المطلقات.

والبشرية، الآن، في حالة انتقال من المعنى السلبي
إلى المعنى الإيجابي للسلام، أي انتقال من حالة سلام
مؤت إلى سلام دائم يساير بزوغ الفضة الكوكبية التي
تعنى فيما تعنى الاعتماد المتبادل بين الدول والشعوب
فتنتفى صورة العدو ويحل محلها صورة المشارك في
تنمية الكوكب، وليس فقط في تنمية جزء منه دون جزء،
ولا أدل على ذلك من بزوغ إشكاليات يقال عنها إنها
إشكاليات كوكبية مثل الإشكالية القائمة بين انفجار
السكان والتنمية.

السلام والتقدم

وإذا كانت الإشكالية تنطوي على تناقض فليس في
الإمكان رفعه إلا بأسلوب غير تقليدي وإلا لم تكن في
مواجهة إشكالية بل في مواجهة مشكلة: لأن المشكلة
بحكم طبيعتها قابلة لحل متكرر، وبالتالي تستند في هذا
الحل إلى أسلوب تقليدي على ما سبق تطبيقه فيما
مضى.

وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن الأسلوب غير
التقليدي لا يستند إلى رؤية ماضوية، بل إلى رؤية
مستقبلية. والرؤية المستقبلية تعنى أنها رؤية متزمنة.
وحيث إن الزمان له ثلاث أئات (الماضي والماضر
والمستقبل) فالأسيقية، في الرؤية المستقبلية، هي
للمستقبل وليس للماضي. وإذا كان الزمان لاحق من

أما كوندورسييه فقد عبر عن مفهومه للتقدم في كتابه «صورة تاريخية عن العقل الإنساني» حيث قسم التقدم التاريخي للبشرية تسع مراحل مضيقاً إليها مرحلة عاشره تصور المستقبل. وأنا هنا أجتزئ فقرات مما كتبه. يقول:

«لقد تابعت العقل الإنساني وهو ينمو نمواً بطيئاً بفعل التقدم الطبيعي للحضارة، وراقبت الخرافة وهي تتحكم في العقل فتفسده، وكذلك الطغيان وهو يضعف العقل فيميتة الجيوش والخوف. وقد استثنيت أمة واحدة من الخرافة والطغيان. ومن هذه الأمة اشتغل لهاب العبقريه فتحرر العقل من قيود الطفولة، واتجه، بخطى ثابتة، نحو الحقيقة. بيد أن هذا الانتصار حدث الطغيان إلى العودة مصحوباً بالخرافة فانفجست البشرية في ليل دامس يبدو وكأنه لن يزول. بيد أن النهار سرعان ما أنبلج فرأت العين نور الصباح بعد طول غياب في الظلام، ولكنها لم تستطع مواصلة الرؤية، ولكنها مع الوقت اعتادت هذا النور فصقلت فيه من غير تراجع. واستطاعت العبقريه، مرة أخرى، العودة إلى الأرض من جديد بعد أن طارتها البربرية والدوجماطيقية»^(١).

يبدو من هذه الفقرة أن ثمة صراعاً في الفينة بعد الفينة بين التقدم من جهة والدوجماطيقية من جهة أخرى. وإذا كانت الأصولية الدينية إحدى أشكال الدوجماطيقية فيمكن القول أن ثمة صراعاً بين التقدم والأصولية الدينية. وقد دار هذا الصراع إثر نشوب الثورة الفرنسية. فبعد نشوبها بعامين صدر كتاب «لاموند بيهرك» بعنوان «تأملات في الثورة في فرنسا» (١٨٩٠). وهذا الكتاب هو الكتاب العدة عند الأصوليين المسيحيين حتى يومنا هذا. فهو يقرر أن الدولة والكنيسة كيان واحد لأن الدين هو مصدر التشريع، ومن ثم فليس من حق

لواحق الحركة. وإذا كانت الحركة تتم عن تشويق على حد تعبير ابن رشد^(٢) فالتشويق إذن هو الدافع للحركة، وإذا كان التشويق مطروحاً في المستقبل فالحركة إذن لابد وأن تبدأ من المستقبل وليس من الماضي. وهذا هو معنى التقدم، على نحو ما هو وارد لدى اثنين من فلاسفة القرن الثامن عشر وهما تورجو وكوندورسييه.

أدى تورجو ديراً هاماً في تأسيس مفهوم التقدم في علاقته بالمستقبل. فالتقدم، عنده، ليس مجرد واقعة مكتوبة في سجلات الماضي، وإنما هو مبدأ يقص ما هو بشرى في مواجهة النظام الطبيعي، أي في مواجهة أولئك الذين أرادوا تطبيق قوانين نيوتن على المجتمع البشري من أمثال مونتسكيو في كتابه «روح القوانين» وأدم سميث في كتابه «ثروة الأمم». فمونتسكيو أراد أن يستكشف الأسباب الطبيعية للقوانين الوضعية إذ إن هذه القوانين، في رأيه، لا تصدر عن محض إرادة المشرع وإنما تخضع لأسباب خارجة عنها. وهذه الأسباب هي، من جهة، مردودة إلى طبيعة الحكومات القائمة أو التي يراد إقامتها، ومن جهة أخرى هي مردودة إلى طبيعة الأرض والمناخ والموقع الجغرافي ومساحة البلد والمدن والثروة وعدد السكان. أما أدم سميث فقد تصور أن قانون المنفعة كليل بتنظيم الشئون الاجتماعية بالإضافة إلى أن قانون العرض والطلب من شأنهما أن يجعلاً منفعة المنتج ومنفعة المستهلك تتطابقان. وهكذا يتفق كل من مونتسكيو وأدم سميث على إمكان تطبيق المفهوم الاستاتيكي للقانون بما ينطوي عليه من رتابة وتكرار. أما تورجو فهو ضد الرتابة والتكرار. وقد عبر عن ذلك في محاضراته الثانية من سلسلة المحاضرات التي ألقاها في السوربون في عام ١٧٥٠.

أحد أن يغيّر التشريع. والعدالة أيضاً مصدرها النظام الإلهي عبر الحكمة الجماعية والتقاليد. وبذلك يهز بيرك مفهوم التقدم الذي هو من مفاهيم التنوير. ولهذا كان من المنطقي أن يصف بيرك عصر التنوير بأنه «عصر الجهل».

ثم جاء دور كايم وحاول أن يجهز على مفهوم التقدم عندما أرتأى أن الحداثة وإن كانت قد لازمت للتقدم إلا أن التقدم لازمه أيضاً عدم الأمان وغياب الهدف من الحياة. وقد أشار إلى ذلك في دراسته عن الانتحار حيث قرر أن التعاسة قد أصابت المجتمع من جراء تفاقم الانتحار.

ومع بداية القرن العشرين تجاوزت نظرية أينشتاين نسق نيوتن ومهدت لبزوغ الفيزياء النووية التي أفضت إلى صناعة الأسلحة النووية، وبالتالي إلى تهديد الوجود بل إلى «الانتحار النووي البشري»^(٢) على حد قول الفيلسوف الأمريكي جون سומר فيل، وهو يعني قتل بعض البشر لكل البشر.

ولكن علينا أن نتساءل:

ما سبب هذا الميل إلى الانتحار النووي البشري؟

هل هو الإنسان ام العلم؟

جوابي انهما معاً باعتبار أن العلم إفراز إبداعي من الإنسان من حيث هو حيوان مبدع.

والسؤال إذن:

ما الإبداع؟

إنه، في رأيي، قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بهدف تغيير الواقع. وهذا التعريف ينطوي على عنصرين: علاقات جديدة، وتغيير الواقع، بيد أن تغيير الواقع قد يكون للأفضل وقد يكون للأسوأ. ومعيار التمييز مردود إلى أئنة الواقع أو عدم أئنته. وأنا أعني بالأئنة

تكيف الواقع لواقعية الحاجات الأساسية للبشر، أي أن يكونوا على وحي بأنهم في وحدة وسلام في هذا العالم.

ومن أجل مزيد من إيضاح تعريفي للإبداع أنه بعبارة هامة جاءت في الكتاب الذي ألفه أينشتاين بالاشتراك مع انفيلد بعنوان «تطور علم الفيزياء»:

«إن ثمة مفهوماً جديداً في علم الفيزياء بل إنه أهم مفهوم ظهر حتى الآن منذ زمن نيوتن، وهو مفهوم «المجال». وقد كنا في حاجة إلى خيال جامع لكي نتأكد أن المهم ليس الشحنات أو الجزيئات، وإنما المجال في المكان القائم بين الشحنات والجزيئات. وبزوغ أية نظرية مبرودة إلى مفككات المجال، ذلك أن تناقضات النظريات القديمة وعدم اتساقها يدفعنا إلى البحث عن خصائص جديدة في الزمكان المتصل بل يدفعنا إلى مسح الأحداث في العالم الفيزيقي. وقد مرت نظرية النسبية، في تطورها، بمرحلتين: المرحلة الأولى أفضت إلى نظرية النسبية الخاصة التي لا تنطبق إلا على الأنسقة الأحداثيّة ذات القصور الذاتي، أي على الأنسقة التي ينطبق عليها قانون القصور الذاتي على نحو ما يرى نيوتن. وتستند نظرية النسبية الخاصة إلى مسلمتين أساسيتين: المسلمة الأولى تقول إن القوانين الفيزيائية واحدة في كل الأنسقة التي تكون حركاتها متماثلة وعلى علاقة ببعضها البعض. والمسلمة الثانية تقول إن قيمة سرعة الضوء في كل من هذه الأنسقة واحدة. وتستنتج من هاتين المسلمتين المدعمتين من التجربة خصائص القضببان المتحركة والساعات؛ والتغيرات الحادثة لأطوالها والمعتمدة على السرعة»^(٣).

وإن نشأة هذه النظرية الجديدة بزغت التكنولوجيا الذرية لتفسير الواقع. ولكن في أي اتجاه؟ في اتجاه الحرب أم في اتجاه السلام؟

إذا انطلقنا من عام ١٩٠٥ حيث نشأة النظرية النسبية حتى خطاب ريجان في ٢٣ مارس ١٩٨٣ الذي أعلن فيه مشروعه عن «حرب النجوم» أو ما يسمى به «مبادرة الدفاع الاستراتيجي» علينا أن نتساءل: مَنْ الذي كان يساند هذا المشروع؟

إنها الأصولية المسيحية بقيادة القس جيرى فولول. وإذا كانت الأصولية الدينية أيًا كانت تتسم بالدوجماتية، أي تتسم بتوهم امتلاك الحقيقة المطلقة فيمكن القول بأن الدوجماتية هي سبب سوء استخدام العلم.

وفي هذا الإطار نثير السؤال التالي:

مَنْ هو «المنذب» المسئول عن تدمير مدينة هيروشيما بالقنبلة الذرية في ٦ أغسطس عام ١٩٤٥؟

هل هو العالم أم الدوجماتية؟

جواب هيرشبرج هو على النحو الآتي:

«إن لفظ «منذب» لا محل له من الإعراب في هذه المناسبة حتى وإن كنا كلنا مساهمين في ربط الحلقات بعضها ببعض والذي أدى إلى هذه المأساة. إننا كلنا ومعنا أوتوهان، قد أدينا دورنا في تطور العلم الحديث.

هوامش

(١) ابن رشد تقييماً ما بعد الطبيعة، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٢٥ - ١٢٨.

(٢) Keith M. Baker (ed.), Condorcet, Selected Writings, The Bobbs - Merrill Company, Indianapolis, 1976, p. 259.

(٣) J. Sommerville, Nuclear War in Omnicide, quoted in Michael Allen Fox and Leo Grozdzke, Nuclear War, Peter Lang, 1985.

(٤) Einstein - Infeld «The Evolution of Physics, Cambridge University Press, 1971, p 244.

(٥) Heisenberg, Physics and Beyond, Harper & Row Publishers, New York, 1971, p. 194.

وكنا نعلم من خبرتنا أن هذا التطور قد يقضى إلى الخير وقد يقضى إلى الشر، ولكننا كنا مقتنعين، وبمعنا العقلانيون الذين سبقونا في القرن التاسع عشر، والذين كانوا يؤمنون بالتقدم، أن نمو المعرفة يقضى بالضرورة إلى سيادة الخير والتحكم في الشر. وقبل اكتشاف أوتوهان لم يرد بخلدنا على الإطلاق إمكان صناعة قنابل ذرية، ولم تكن الفيزياء في ذلك الوقت تنبئ بأية إشارة في هذا الاتجاه. ولهذا لا يمكن أن ينطبق لفظ «منذب» على أولئك الذين أدوا دوراً في هذا التطور المميو لعلم الفيزياء»^(١).

ولكن إذا لم يكن العالم مذنباً فمن هو المذنب؟

إن المذنب في رأيي، هو ذلك الدوجماتيقى الذي توهم أنه قد امتلك الحقيقة المطلقة، وأراد أن يفرضها علينا مستعينا في ذلك بالقوة المسلحة. ومن ثم فهذا الدوجماتيقى يذكّرنا بالإنسان الفاشستي الذي قال «اعتقد، طع، ثم حارب». وهذا القول بمثابة الحقنة التي غرّزها موسوليني في الجماهير الإيطالية.

وتأسيساً على ذلك يمكن القول بأن العقبة الأساسية أمام تحقيق السلام الكوكبي هي الدوجماتية. والإبداع هو المضاد الحيوي للأصولية والمهدد للسلام الكوكبي.

لطفى عبد البديع

طالعتنا جريدة «أخبار الأدب» بحديث شيق للشاعر الأسباني رافائيل ألبرتي مع الأديب خالد سالم من مدريد، تحدث فيه عن تأثيره هو وأقرانه من جيل الشعراء الكبار الذي يعرف بجيل ١٩٣٧ بالشعر الأندلسي عن طريق كتاب الأستاذ غرسيه غوس المستشرق الأسباني المعروف، الذي ضمنه مختارات من شعر الأندلسيين قدم لها وترجمها إلى الأسبانية ترجمة رائعة لا يقدر عليها إلا من كان مثله من الكتاب المرموقين أصحاب الأقلام.

قال ألبرتي: لقد كان هذا الكتاب ذا أهمية كبرى لنا جميعاً، وخاصة لي، ولفريدريكو غرسيه لوركا، وإن كان لوركا لم يعترف بذلك مما أثار حفيظة أميليو غرسيه غوس.

لقد تحدثت كثيراً عن هذا الكتاب لجيلي، فقد كان اكتشافاً عرفنا منه الشعراء الأندلسيين معرفة حقة بعد طول جهل بهم، واكتشف غرسيه غوس بهذا الكتاب كنزاً كبيراً يمثل شعر هؤلاء الشعراء.

ورافائيل ألبرتي الذي يساق على لسانه هذا الكلام بمناسبة الاحتفال ببلوغه سن الثالثة والتسعين ولا يريد أن يموت قبل أن يتم مائة عام هو - فيما فعل - آخر من بقي من أبناء الجيل الذي يعرف بجيل الشعراء العظام، ويضم فريدريكو غرسيه لوركا، وهو أشهرهم في العالم العربي لكثرة ما ترجم من شعره إلى العربية وتأثيره العميق في الشعر العربي الجديد ظاهر، كما يضم داماسو ألونسو وهو إلى جانب شعره ناقد

جيل ألبرتي وتجربته الشعرية

لم يكن يعنيه شيء إلا أن يستمتع بالحياة تتمتعش إليها روح متمردة كأشد ما يكون التمرد، والفرضى الأدبية التي لا حدود لها بحيث لم يكن أحد يتصور أنه سينقلب إلى الشيوعية ويحول إلى قطعة من الحديد.

أما الآخرون فكان الطابع الغالب عليهم أن لا سياسة، ومنهم غرسيه لوركا الذي كان يقتدر على ماريو داماسو ألونسو على أحد الكتاب لأنه أسلم نفسه قبل نشوب الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ بقليل للسياسة وكان مما ذكره أنه لن يستطيع أن يفعل شيئاً وأنسه، أي لوركا، لن يشتغل بالسياسة لأنه شاعر والشاعر الحقيقي لا يكون إلا ثورياً.

وكان يتحدث عن الشاعر الذي يستطيع بسلطان الكلمة، أن يخلق الجديد ويصرغ المعدوم وما لا عهد للناس به من القريب.

وفي اليوم التالي رحل إلى غرناطة... وأسقط داماسو ألونسو الجزء الأخير من العبارة لينبه القارئ إلى أن شيئاً سقط أبداً من كماله ولم يكن ما سقط منها إلا فجيعته في موت رفيقه في الشعر والحياة الذي اغتاله القتل السفاح من الفاشيين وهو الذي يلعن السياسة والسياسيين.

ومن أعجب ما جاء في حديث البرتني مما لم تكن تعلمه أنه (أي البرتني) هو صاحب القصيدة التي سببها اغتيال لوركا وقد ظن القتل أنها له وهي ليست له ولكنه الشوم الذي للاحق الأشقياء.

وأستاذ جامعي مرموق يعد من رواد الأسلوبية في إسبانيا، ثم خورفي جيني وبدرو سالفيناس وصاحبنا رافائيل البرتي والسندري الفائز بجائزة نوبل في الشعر سنة ١٩٧٧.

ويظهر أن هذا الجيل ذهب مع غيره بالوصف الذي يدل على علو المنزلة كالعظام والكبار وما يجري مجراها في دولة الشعر بعد أن اكتظت بالشعراء والمتشاعرين وفق «بارت» المسمار في نعش المؤلف فمات غير مأسوف عليه إلا من الالتزام الذين يطمعون بالجد الزائف في الظلام.

وتجربة هذا الجيل لا تبعد كثيراً عن التجربة الحديثة في الشعر العربي لما بينهما من تشابه، فكلاهما تمت إلى جذور عريقة في التراث لا نستطيع أن نتجاهلها لأن في تجاهلها الفناء والتلاشي في بوقنة الآخرين الذين يحكمون حولنا الحصار، وكلاهما تخشى إذاً هي أسلمت نفسها للماضي أن ياكلها التراث ولا تاكل هي التراث.

وعلى ضفاف الوادي الكبير بإشبيلية كان موعد هذا الجيل مع الإرادة الشعرية الجديدة في سنة ١٩٢٧.

ولم يكن ذلك أثراً أو نتيجة لأوضاع سياسية مبني كالأدبي يقال عننا عن الجيل الذي أعقب هزيمة ٦٧ ولذلك لم يشغل أحد منهم نفسه بما يعتقد الآخرون من مذاهب سياسية وإيديولوجيات. وصاحبنا رافائيل البرتي في بداية تاريخ هذا الجيل (في سنة ١٩٢٧ تقريباً وما يليها)

فغاية ما يمكن أن يقال في أبناء هذا الجيل أنهم لم يكونوا يتعاملون معنى مشتركاً للاحتجاج السياسي بل كان الشعر هو مهمهم الأول والأخير، وليس ذلك من الفادر والغريب على طائفة من الشعراء ولكن النادر والغريب أنهم لم يحتجوا في الألب على شيء ولم يقطعوا صلتهم من هذه الجهة بشيء ومعنى ذلك أن حركة الشعر الأسباني منذ نهاية القرن الماضي أطردت دون انقطاع بين هذا الجيل والأجيال التي سبقتهم، وكان هذا الجيل إيام كنا في مدريد (١٩٥٠ - ١٩٥٤) ملء السمع والبصر في الحياة الأدبية ولم يكن أحد مع ذلك يتنكر للأبناء والأجداد.

وليس معنى ذلك أن المشهد الشعري الأسباني لم يعرف العنف أو ما يشبه العنف بل كان له من ذلك نصيب غير قليل وذلك فيما عرف «بالانتراييمو» وهي حركة إسبانية عارمة تناوىء العاطفية والتهالك في الوجدان، وقد ظهر في سنة ١٩١٩ مايجانسه من حركات في إيطاليا وفرنسا.

ويرناماج والانتراييمو برنامج سلبي في جوهره يقوم على تحريم أساليب معينة دون أن يدل على ما يحل محلها، فهذه الحركة كما يقول جيمر مودى لا تؤزى وهو أحد أقطابها لا تتبنى مدرسة منهجية مغلقة على نفسها أو اتجاهها واحداً كالذي نراه في بعض الحركات الطليعية بل هي تطلع على العكس من ذلك في أن تكثف في وجهها النوعي جملة من الاتجاهات المتعددة وهذا الوجه يقوم على ما يشير إليه تراث التكعبيين

والفوتوريستين من جنوح إلى اختزال الشعر إلى عنصره الرئيسي وهو الاستعارة أو الصورة المخيلة ثم القضاء على خطابية الجملة وترباطها وما تقتضيه صور المنطق من علاقات بين الأشياء، أما كيف التقى هذا التمرد وبلك الثورة مع التراث فقد كان سبيلهم إلى ذلك القراماة الجديدة لشعراء العصر الذهبي وعلى رأسهم جونغرا (١٥٦١ - ١٦٢٧) الذي يمكن أن يقال فيه إن الغموض هو الذي ينسب إليه وليس الذي ينسب إلى الغموض، وقد فتن به القوم ووجدوا فيه خصالهم من اللغة الشعرية المكثفة التي لا تسلم قيادتها للغارء على استحياء بل اللغة الوعرة، للشفلة بالصور والأخيلة والرموز والأساطير، وكل ما ينأى باللغة الشعرية عن الخطابية والواقع.

وقد ألم غرسيه لوركا بشيء من مذهب جونغرا الشعري في مصافرة له مشهورة عن الشعر الحديث يعد كلامه فيها تمبيراً عن رمز ومذهب هذا الجيل في الشعر، وذهب بين المقاربة بين جونغرا وملازميه إلى أن ملازميه لايمدو أن يكون تلميذاً من أفضل تلاميذ جونغرا وأقربهم إلى فنه الشعري على الرغم من أن الشاعر الفرنسي لم يكن يعرف شيئاً عن الشاعر الأسباني.

وجونغرا يرى أن قيمة الشعر لا ترتفع إلا بمقدار بعده عن كل ما هو عادي ومألوف في العالم الخارجى والدأخلى على السواء.

غرفة ذهنه المظلمة حيث تتحول هناك وتعود لتتجاوز
العالم.

ونقول: أليس هذا هو مذهب أبي تمام :

ولو كان يفنى الشعر أفناء ماقرته

هباضك منه لدى العصر الدراهم

ولكنه صوره المقول إذا انتنت

سحابه منه أعقبت بسحابه

يحب الجمال التلى العقيم ويرى أن هذا الجمال لا
يظهر إلا إذا تخلص الشاعر من التعبير المباشر عن
العواطف. ثم كان يكره الواقع ولكنه كان يملك القدرة
على السيطرة على الممالك الشعرية، وحدها.

الكلمات عنده مستقلة بذاتها، يقيم منها بناء يناهض
الزمن، وليس للطبيعة في شعره مكان لأن الطبيعة التي
تخرج من بين يدي الخالق غير الطبيعة التي تحيا في
القصيدة، ولذلك فإن قيمة قصائده لا تقاس بالواقع بقدر
ما تنتبع من ذاتها. لقد كان يحمل الأشياء والأحداث إلى



محمد علي الكردى

لعل هذا الطرح المذموم للموضوع الذي أُرغِب في معالجته يثير كثيراً من التساؤلات، ويطلب، من ثم، عدداً غير قليل من التبريرات. فها هي العلاقة التي تربط بين الفكر العربى وبين العالمية؟ وهل يعنى هذا السؤال أن الفكر العربى قد وصل فعلاً إلى مستوى العالمية، وأنه قد تجاوز «الإشكالية التقليدية» التي كان يُطرح إلى وقت قريب من خلالها، ويقصد بها إشكالية الأصالة والمعاصرة، وفي الإشكالية التي لازمت لتبعات الفكر العربى الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر وما زالت تُثَغ على عقلية عدد غفير من المفكرين العرب حتى وقتنا الحاضر؟

ليس من شك في أن طرح السؤال عن «موقع الفكر العربى من الفكر العالمى» أى من منظور العالمية، يفتقر، حتى ولو لم نصل إلى إجابات إيجابية إلى حد كبير، تجاوزاً للسؤال التقليدى عن «الأصالة» و«الهوية» و«الذاتية» وما تمارفنا عليه من قيم ثقافية ومبادئ فكرية يُرَاد بها، في الأساس، «معارضة الفكر الغربى والوقوف منه مواقف الحذر والترقب، وإن لم يكن هذا الرُفْض إلا ضرباً من التقوقع حول الذات تحت ستار الدفاع عن «الأصالة» و«الخصوصية»^(١).

وفي الواقع، إن الطرح إلى هذه الرؤية الجمعية، وإن كان من باب التمنى والتطلع إلى آفاق أوسع وأرحب، ما كان ليرى النور إلا بعد حصول أميننا للكبير نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨. وإذا اعتقد أن حصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة ليس دليلاً على أن الألب العربى قد بدأ يخطو خطاً على طريق العالمية، بقدر ما هو تكريس لمالية هذا الألب، أى أن العصور على الجائزة كان نوعاً من الاعتراف بحقيقة واقعة، وإن كان الاعتراف قد تأخر بعض الشيء؛ وأمل ذلك مرجعه إلى أسباب موضوعية عديدة كانت قائمة ولا تزال للأسف، قائمة حتى يومنا هذا. وإن هذه الأسباب معرولة، فهي تتصل بطروف اللغة العربية وضعف

موقع الفكر العربى من الفكر العالمى

انتشارها خارج البلاد العربية، وربما بعض البلاد الإسلامية، كما تتصل بعملية الترجمة والنشر وما تشكله الترجمة الأدبية من عقبات بالغة الصعوبة، نافية عن ضعف إمكانيات دور النشر التي تمنى بطبع الكتب والمؤلفات المترجمة من العربية في أوروبا وتوزيعها

ثم، إذا كانت عالمية الألب هي القفزة على تجاوز الحدود المحلية، والقفزة على الارتقاء إلى معالجة قضايا الإنسان المصرية، التي لا تتنافى بالضرورة مع واقع حياة الألب وطبيعة كفاهاه المعاصر، فإن الألب العربي لا يقل شأنًا عن أي أدب من أدب الأمم المتقدمة. ولينا - والحمد لله - نغية من للكتاب الذين ترقى بعض أعمالهم إلى مستوى روائع الأدب العالمي المعاصر. وأنا لا أبالغ في ذلك لأنه إذا كان نجيب محفوظ، عميد الرواية العربية بلا منازع، قد حصل على هذه الجائزة، فهذا لا يعني أن الساحة العربية خالية من الكتاب الجديرين بالمصون عليها، إذ من يستطيع أن ينكر مثلاً أهمية أعمال يوسف إدريس القصصية والروائية والمسرحية، وأغصن بالذكر ما يتيسر به فن القصص عنه من قدرة فائقة على معالجة أمق خلجات النفس البشرية في تركيز وتكثيف لا تكاد تجد لهما نظير في الأدب العربي المعاصر، أو أعمال جمال الغيطاني الذي ترقى روايته «الزينة بركات» إلى مصاف روائع الأدب العالمي، والتي اختبرها مترجميها الفخمي المبدع مدرة الروايات العربية الحديثة، أو أعمال الفنان والأديب والناقد الفلسطيني جبراً إبراهيم جبراً وصديقه عبد الرحمن منيف صاحب ملحمة «مدن الملح»، أو الأعمال الأدبية والفلسفية للدكتور محمد عزيز الهجابي، مؤسس مذهب «الشخصانية» وليس من شك في أنه يمكننا الاستمرار طويلاً إذ أن هناك في كل بلد عربي تقريباً أصلاً روائياً وشعرياً ومسرحياً تستحق الثناء والتقدير، وهذا مما يدل على أن الساحة العربية غنية بالمواهب الفنية والإمكانات الهائلة في مجال الخلق والإبداع.

إلا أنه إذا كان ذلك كذلك، فهل يعمل هذا التناقض الأدبي سمة عامة للنشاط الفكري والعلمي في العالم العربي؟ وهنا يجدر بنا، كما

يبدولي، التثبت قبل التسرع في إلقاء الأحكام المتفاوتة كما يفعل المفكر الكبير حسن حنفي في مشروعه عن «علم الاستغراب»^(٢). ذلك أنه باستثناء الجالات الثقافية ذات الطابع «الإنشائي» البحت وفقاً لتعبير هـ حـ حسين الماثير، أي الطابع الإيديولوجي غير المشروط بطروف وقواعد الإنتاج المعرفي العلمي، فإن مجالات العلوم «الوصفية» أو التحليلية سواء أكانت طبيعية أو رياضية أو اجتماعية أو حتى إنسانية لم تستطع حتى الآن أن تحقق النقلة أو القطيعة المعرفية المطلوبة لتحقيق الطلائع الخاصة بها.

ليس من شك في أن إمكانيات المعرفة متاحة، وخاصة في عالمنا المعاصر، لجميع البلدان، إلا أن المعرفة كأي علمية إنتاجية تخضع لقواعد، وشروط إنتاج محددة، فهي تماماً مثل أي منتج مادي أو سلعة تخضع لعمليات من التنظيم والاستثمار والتخطيط الاستراتيجي. وتتحدد أهمية هذه العمليات من حيث الفعالية بالدور الريادي الذي تلعبه قطاعات بعض الدول أو الكتل الدولية على مستوى التأثير العالمي، وهو دور متغير يتحدد للمرحلة التاريخية وعوامل الهيمنة الحضارية بعامة. وإذا كان من المسلم به أن الفكر البشري يتجاذب، يهجم عام، القوي المادية، «التاريخية، البيئية، الاقتصادية...» لإنتاجه، إلا أنه يحمل بشكل أو بآخر طابع الظروف التي يولد فيها ولا يطرح إلا «الاشكاليات» التي تنبثق عن هذه الظروف المعينة. غير أنه مع حدوث النقلة التكنولوجية الهائلة التي شملت مجال الاتصال والمعلومات، فإن هذه الظروف لم تعد عتبة أو حاجزاً يعوق انتقال التصورات والأفكار والمفاهيم من البلاد النلتجة للسلع، والأفكار أيضاً، إلى البلاد الأخرى المستهلكة أو التابعة. ومن ثم انتشار النظريات والمفاهيم «المشتركة» في جميع أنحاء العالم، وإن كان يظل هناك حاجز يصعب تجاوزه، وهو حاجز التقدم للمادي الذي يفصل بين منظومة بلاد «الشمال» ومنظومة بلاد «الجنوب»؛ وهو حاجز لا ينسحب فقط كما قلنا، على قوى الإنتاج للمادي، وإنما يشمل كذلك قوى الإنتاج الفكري. ولعل ذلك هو ما يحقق هيمنة فكر

بلاد الشمال على فكر بلاد الجنوب، في ظل ظروف الهيمنة العالمية للغرب الأمريكي وتابعة الأوربي.

ولكن هل تعني هيمنة الفكر الغربي على العالم المعاصر، خاصة بعد انهيار المعسكر الاشتراكي وانحسار الأيديولوجيا والمنظومة الفكرية التي كان يدعو إليها، تقلص كل مظاهر الفكر المغاير أو ثقافة «الأخر» كما يُقال من المنظور الفلسفي؟

ليس من شك في أن الإجابة على هذا السؤال تتضمن شقين: فحين حين نتحدث عن الهيمنة إنما نقصد المبادأة الفكرية على المستوى الكلي أو الشمولي، وهذا لا ينفي الشق الآخر: وهو اختراق هذا المستوى الكلي بواسطة ضروب من الفكر المغاير، ولكن في نطاق هقيق وغير مؤثر على الحركة الكلية للفكر المهيمن. ولعل الفكر العربي بقديم ومحاويرة المختلفة - باعتباره فكرا معارضا للقيم الأساسية للفكر الغربي، موجود على الساحة العالمية ولكنه، في نظري، لا يلعب أي دور مؤثر في العالم المعاصر مقارنة بالدور الذي قام به إبان عصر النهضة الإسلامية بين القرنين الثاني والخامس الهجريين على الأقل.

من ثم، فحين يمكننا أن نشير إلى كتاب ومفكرين عرب عديدين يحتلون مكانة مرموقة على الساحة العالمية، يمكننا أن نشير إلى إدوارد سعيد وأعماله من لفظة الاستشراق وإلى أفور عبد الملك وما قام به من دور بارز في بؤرة نظرية خاصة يعلم لاجتماع العالم الثالث، وإلى أعمال مصطفى صفوان في مجال التحليل النفسي وإلى العديد من الروائيين اللبنانيين والمغاربة. إلا أن ذلك كله لا يمثل، في تصوري، نهضة شاملة للعالم العربي ولا يقدم لنا إلا بعض الأمثلة الفردية لبعض المقاربات العربية التي لم يغل منها أي عصر من العصور. لذلك وجدت لزاماً على نفسي ألا أكرس جهدي لرصد مثل هذه الحالات الفردية لأنها لن تضع إبيتنا على القضايا الجوهرية التي تميز بين فكرنا العربي وفكر العالم المحيط بنا،

ووجدت من الأفضل بدلاً من ذلك التركيز على منظور جديد ألا وهو منظور «رؤى الجسود» (Weltanschauung)، الذي يمايز بين ثقافة أو حضارة وأخرى.

نحن والغرب:

لقد أدرك هسمن حنفي بوق في دراسته عن «علم الاستغراب»^(١)، أن الوعي الأوربي يقدم منذ عصر النهضة، على «القطيعة المرفقية» في حين يقدم اللاوعي الإنساني على «التواصل»، وهي فكرة إن نلت على شيء فإننا تدل على مدخلين مفتولين لنشاط الفكر البشري والروية الحضارية. فالفكر الغربي، كما يلعب «جورنيادوم» لا مركز له، أي أنه يطلق دائما من نقطة الصفر ولا يجد أي حرج في نقض اللدمات، وهو ما يرجع إلى كونه فكراً يقوم على الممارسة والإنتاج اللامدى للماضي على العكس تماماً من الفكر الديني الذي يدور، مهما اتسع نطاقه وتعددت تجلياته، في فلك «الدائرة الهرمينوطيتية» كما يقول فلاسفة الظاهراتية. من ثم، فإن اختلاف التصورات أو تناقض الرؤى والنظريات والمذاهب في الفكر الأوربي ليس مجرد فرع من الاضطراب النظري أو لبلايا على الإنلاس الأيديولوجي، كما يظن بعض اللتينين بانهاية منظومة الفكر الغربي، وإنما هو نتاج لتجارب تاريخية لعمليات من الصراع مع الواقع والمعاليم. من ثم فإن هذا المنظور لا يجهل من العالم مجموعة من التديم أو الحقائق الثابتة التي يؤمن بها ويسعى إلى إبرازها أو الكشف من مضمونها عبر تاريخ لا انفصال فيه ولا انقطاع، كما نلهم من مقولة «الأصالة أو «الهيوية» عندنا، وإنما على العكس هو يجهل من العالم مجالا متقاربا يتصارع فيه الإنسان مع المادة ويحمل على تطويرها وتعديلها وتشكيلها إلى أقصى حدود إمكاناتها التي يوارها له التاريخ، أي مجموعة الفرص والاحتمالات التي يحاول أن يختار منها ما يتلاءم مع أهدافه الاستراتيجية في كل مرحلة.

رصيداً لا يتنهي من الرموز التي لاتكف الجماعات البشرية المعنية بها عن استغلالها جهلاً بعد جهل،^(٤)

على كل حال، إننا لا نريد بهذا العرض إعطاء الأفضلية للرؤية الغربية على الشرقية، وإنما نريد إبراز حقيقة لا يجب أن تغيب عنا، وهي أن الرأى والتصورات شرب من الأيديولوجيات التي تختلف بالضرورة من مجتمع إلى آخر ومن حقبة إلى أخرى. كما نود أن نؤكد أن هذا الاختلاف هو لب «الأصالة» الثقافية، وذلك بقدر ما يمثل هذا المفهوم مجرد القدرة الذاتية على الإبداع والابتكار. من ثم، فالأصالة لا تتعارض بالضرورة مع الرائد أو الموروث، ولكن على شريطة أن لا تغرب فيهما أو تتطابق معهما تطابقاً كلياً؛ ذلك أن صلتنا بالموروث أو بالوفاة الأجنبي يجب أن تقوم على الحوار والحنلية البناء، وليس على التقليد أو الماكاة. إن الحوار هو جوهر ثقافتنا، فديننا الإسلامي حوار بين البيانات وموروثنا الثقافي حوار بين الثقافات القديمة، وواقعنا الحضارى هو لقاء بين الحضارات، إن الأصالة، من ثم، ليست مجرد مطابقة الذات لنفسها فى صورة هوية ثابتة لا تكف عن تكرار تجربتها التاريخية الماضية، وإنما فى ابتكار طرائق وأشكال جديدة تؤكد بها وجودها وعطاشها المستمر.

نحن والشرق الأقصى

ليس من شك فى أن الثقافة العربية المعاصرة تكاد تكون مقطوعة الصلة بثقافات الهند والصين واليابان، اللهم إلا فى إطار التخصص الدقيق إن كان يوجد هذا التخصص. على كل حال، إن الثقافة الحديثة لهذه البلاد التاريخية العريقة تبدو لنا جميعاً وكأنها مقطوعة من جذورها ربما باستثناء مجالات الفنون الشعبية من رقص وموسيقى وعروض، وليس من شك فى أن هذا الانقطاع لا أساس له، فالفكر الهندى له تأثيره القوى فى بعض تيارات الفكر الأوروبى المعاصر، والمفسرة المسميتة لها روايدنا، ولعل أهم المروجين لها فى فرنسا هو «أنتيا مبل» (Etemble) الذى قام

إن هذه العلاقة التي تقوم على الصراع والمثف . على التصدى كما يقول توينبى . والتي تشكل جوهر الفكر الغربى فى مواجهته للضحية والوجود، متناقضة تماماً للتصور الدينى للعالم؛ ولعل ذلك ما يقصر لنا التحول المسيحية فى الغرب من دين محبة وسلام كما هى فى جوهرها إلى دعوة حرب صليبية وإلى علاقات عنف ومصادم لم يهدأ أوارها إلا بعد انحصار الدين عن مكانته المركزية فى المجتمع المدنى وانسحابه إلى عالم الضمائر والسرائر خلال العصور الحديثة. إن هذه العلاقة لتفترض مجموعة من التصورات والمفاهيم التي تقوم على السيطرة والهيمنة والعنف، سواء أكان هذا العنف يتخذ طابع القوة المادية المدمرة وهو ما ينتج لنا مذاهب ونظريات تدعو إلى العنصرية والنازية والفاشية واليهودية الإمبريالية، أو طابع القوة المروية، إن صح هذا التعبير، وهو ما يولد نظريات تقوم على الشك والحنلة والمراوغة. ولعل هذا التفسير يطابق ما بلوره «بول ريكور» فى كتاباته عن «البيرمينوطيقا» خلال تفسيراته أو تسمياته للفكر الغربى إلى مدرستين رئيسيتين: مدرسة الشك أو «سوء الظن» من جهة، ومدرسة «التوافق» من جهة أخرى. أما الأولى فتبرز عبر تحليلات ماركس ونيتشه وفرويد وكلها تقدم على الشك فى الواقع المأشور وفى ظاهر النصوص وتعتبر كل ما هو مغطى خرباً من القناع المفضل الذى يجب كشفه أو رفعه لإبراز ما يُخفيه من الدعاوى ومخالات القوة الخفية، سواء أكان ذلك فى شكل رغبات مكتوبة أو قوى اجتماعية متهورة ومسمومة، أو فى شكل مثاليات خادمة تحجب الدعاوى الحيوية الفطرية. وتحاول أن تدن، فى الظاهر فقط، اقتضارها وتفسرها واكتمالها. وتبرز للنسرة الأخرى عبر التحليلات الفينومينولوجية للنصوص الدينية بوجه خاص، وهي تقوم على شرب من التوليف، فى إطار التفسير الغنائى، بين الإنسان والعالم المحيط به وبينه وبين التاريخ والثقافة؛ وذلك إلى درجة يتحول فيها العالم كله إلى مجموعة من الإشارات والإعلامات التي تخاطبه ويخاطبها ويودع فيها من تجارب حياته ومعيشته ما يشكل

بالتدريس في الجامعة للصورة قبل قيام الثورة المصرية في عام ١٩٥٢. والكاتب فيكتور سيجالين (V.Segalين). كما أن هناك حركة نشطة لترجمة كثير من النصوص الصينية واليابانية المعاصرة^(٥). ويُعد بعضنا ينكر أعمال الكاتب الياباني الكبير «يوكيو ميشيماء» (١٩٢٥ - ١٩٧٠) وأعماله أربع روايات تحت مسمى «بحر الخصوبة»، كما نشرت له دار مجليماره الفرنسية ترجمات لثلاثي روايات على الأقل.

مهما يكن من أمر، فإن الذي يجب أن نعي به هنا هو محاولة التعرف على التصورات أو الرؤى الثقافية المختلفة التي تميزت بها شعوب هذه البلاد العربية عبر التاريخ، والتي استطاعت أن تلعب دوراً سياسياً واقتصادياً كبيراً في عالمنا المعاصر. وأهل ما استحوذ على انتباهي في هذا الصدد كتاب واثق حاول فيه باحث فرنسي مرموق^(٦) تحليل استراتيجيات الفكر الصيني القديم انطلاقاً من مفهوم غير مألوف وهو مبدأ أو مقولة (تشيه ché). بدلاً من الاعتماد على تحليل مفاهيم الفكر الصيني الكبرى مثل مفهوم «الغناء» أو «الفرق» ومبدأ «التي» التنظيمي أو مبدأ «ين» المنجز من القوة للكونية السلبية. خلاصة القول، أن الباحث الفرنسي يحاول من خلال المفهوم المذكور (تشيه) اكتشاف الخطوط المنطقية، ربما على شاكله محاولة الجاسبري لكشف بنية العقل العربي، التي تشكل العامل الحتمي للتشاكل الصينية في تصورها «الكل للحياة والعالم الخارجي». ولعل النقطة الجديرة بالاعتبار هنا، هي تلك التي يتم فيها الربط أو الوصل في الفكر الصيني، بين البنية في ذاتها. أو الوضع، وبين القوة والحركة، خاصة وأن مفهوم (تشيه) تعتمد معانيه إلى درجة يدل فيها على المواقف أو الظروف لمناقشة بقدر ما يدل في الوقت نفسه، على القوة والاحتمال. ويبدو أن هذه «السهولة» في استخدام المفاهيم والمصطلحات تشكل الطابع العلمي للمزيد المعنوية الصينية مقارنة بالصراة الوصفية والنظرية المعنوية اليونانية القديمة التي يربطها الفكر المرموز الحديث. وهكذا يتضح لنا أن الترجمة

الأساسي للفكر الصيني لا يرد الفعلية البشرية إلى إرادة الإنسان وإنما إلى وضع الأشياء أو إلى ترتيبها الطبيعي نفسه، وهو ما يختلف تماماً عن منظور الفعلية الغربية التي تفرس المعنى على الواقع وتعمل جاهدة على تعديله وتغييره، إن الفكر الصيني، كما يلزم للباحث الفرنسي، يتوخى الانفتاح على الوضع الخارجي الوجود باعتبار قوة محايدة يسعى إلى التشكل مع دفعاتها واتجاهاتها، والإنفاذ إلى غاياته، من خلال ثنائياتها وانفراجاتها.

ونحن إذا حاولنا، في مثال آخر، الفكاك إلى بنية الفكر الهندي نجدنا أيضاً تقوم على تصور ثابت وراثي للوجود^(٧) وكأنها تتعارض تماماً مع التصور الغربي للتاريخ الذي ندرسه كنوع من الحركة المتوجهة دوماً إلى الأمام ومن غير أي شكل من أشكال الارتداد. ذلك أن البرهمانية باعتبارها فلسفة وعلماً دينياً وحكمة، تشكل منظومة فكرية قديمة متكاملة تقوم على التخصص الطائفي والحرلي الدقيق، وترفض كل معرفة - سواء أكانت طيبة أو فلكية أو أخلاقية أو منطقية - لا تخضع لحكام الدين ولا تخدم غاياته وتعاليمه للفتنة بشكل بالغ الدقة في كتابات (الفيدا) و (البراهمانا) و (الأوانشاد). بل وحتى فن الحب بممارسته التي انطلقت من الآخرين من التقنين الدقيق في كتاب (الكامسوترا) الشهير لا يمكن فصله عن إطار الطقوس الدينية والتعاليم الوجيهة. من ثم، فإن التفتت لا يتجاوز في إطار هذه المعقدة تفسير النصوص وتناول التعاليم والحكم المنوالة في طبقة المعلمين إلى تلاميذهم ومريديهم جيلاً بعد جيل، كما أن الاتجاه المطلوب لا يقصد به البينة اكتشاف حقائق جديدة، وإنما الاستيعاب الأمين والفهم الدقيق للموروث الثمين.

وليس من شك في أننا مع الفكر الآسيوي أمام نمط من الرؤية الشمولية التي لا تسمح بالتصنيف بشكل حاسم، بين هذين الضربين من المعرفة كما يولد مع انخراط المجتمعات التقليدية في عملية

التحديث، الثنائية المعروفة التي تعارضها الفكر الغربي منذ هيمنة العقلانية الحديثة عليه، بتفرقة بين المجال البشري والمجال العلمي أو بين مجال العلوم الوضعية ومجال المعتقدات والتصورات الدينية. وقد كان كاسط أول من ميز الخطاب العلمي الذي يهتم على الآليات العقل التجريدي أو الفالسي، وبين الخطاب الديني أو الأخلاقي الذي يستند إلى الآليات العقل العلمي. وليس من شك في أن هذه الثنائية ما زالت تمثل لبعض المفكرين العرب إشكالية عويصة خاصة في إطار ما يسمى بفلسفة العلوم أو المعرفة^(٨). إلا أنه من الواضح أن هذه الثنائية، وإن لم يتم حلها في الشرق العربي على المستوى النظري أو الابدائيولوجي، قد تم تجاوزها على المستوى العلمي في العصر الحديث، خاصة أن عددا لا بأس به من البلدان سرعيا للتورقده احتضن بمصورة أو بأخرى، أي من طريق النقل أو التبعية أو عن طريق التجاوز والإبتكار، كل منجزات التكنولوجيا الغربية للتطورة.

من الواضح إذن أنه يمكننا الفصل، على مستوي الواقع العلمي، بين التقدم المادي والتطور الحضاري والثقفي، وبين الثقافة التي تخص، في الأغلب، الجوانب الكيفية والذاتية من حضارات الدول والشعوب، من ثم، فإن المفاضلة بين ثقافات الشعوب والتنبؤات التي يطرح لبعض المفكرين إلتاقها حول أقول بعض الثقافات وصعود أخرى، ليست إلا مجرد رعد لعل لصيغة التعالي التي فرضتها على العالم، إبان فترة الهيمنة الإمبريالية، الطفرة الحضارية والفكرية الهائلة التي أحدثتها الثورة الصناعية والتكنولوجية في الغرب. ذلك أن نقطة المفاضلة الحقيقية ليست بين الثقافات باعتبارها نتاجات رؤية تاريخية للشعوب، وإنما بين قدراتها الفعلية على التفاعل مع التطور الحضاري العلمي وإقامة العوازل والبرامبي مع غيرها من شعوب العالم. من ثم، فإن الإشكالية المطروحة على الثقافة العربية المعاصرة تظل متعلقة في مدى قدرتها على إقامة علاقة عقلانية بين الوعي باعتباره بناءً كيفيا يشكل ماهية الثقافة، وبين عالم العتميات الذي يشكل في كل مرحلة من مراحل التطور

المضمون الفعلي الحضارة باعتبارها مجموعة من الإنجازات المادية والمكتسبات الأدبية. ولما كان الوعي لا يمثل، بالضرورة، انعكاسا ليا للواقع، وإنما في الأغلب تنظيميا له، طالما أن المعارف العامة والعالمية متاحة في عالمتنا المقترح، فإن مهمت تظل مع ذلك في قدرته لا على الشلح، وإنما على الاستباق للنظم للمرحلة الحضارية التاريخية المعاصرة بحيث لا يعرض نفسه، كما يقول **ديورفيلتش**^(٩)، لمخاطر التجريد وعدم تقدير الظروف الموضوعية.

رؤية نقدية للفكر العربي المعاصر

ليس من شك في أن أي فكر صادق لابد أن يتفاعل مع واقعته التاريخي، والفكر العربي باعتباره وريثا لحضارة عريقة وإقليم إنسانية عظيمة، يعيش منذ الإبلج وهي مثقلته في القرن الماضي، على الحضارة الغربية الحديثة، حالة من الأزمة المستمرة حتى الآن. لا جرم إذن أن تجد من بين مثقفيه من هو راغض لهذه الحضارة الوافدة ولكل ما تنهه من قيم وتصورات ومن هو راغض عنها ومطالب بتبديلها على علاقتها، أي بغيرها وشرها كما كان يحلو له حسين أن يقول، كما تجد من يتخذ منها موقفا وسطا فيقبل التحديث ومواكبة العصر، إلا أنه يريد أن يمزج ذلك كله بعناصر بعضها إيجابية وببعض من موروثة، وليس من شك في أن هذا التفرع الفكري ظاهرة طبيعية بالغة الصمة وليس دليلا على التخبط والضياع كما يصور ذلك بعض دعاة الفكر الواحد والمضاريع التوحيدية التي يراد منها تجاوز الاختلاف وسحب للعقول في بوتقة واحدة، وهو الأمر الذي يؤدي إلى قربانية المفكرين وخلق الثنائيات الحزبية بين فكر الظاهر وفكر الباطن، أي بين فكر الرباء والمهادنة وفكر التمسخر والخفاء. إن الاختلاف في الفكر واحترام الرأي الآخر حقان من الحقوق الديمقراطية الأصيلة والضرورية لبناء الفرد والإنسان المبدع الخلاق. إلا أن هذا الحق في الاختلاف لا يجب أن يقيم على مجرد الرغبة في الاختلاف أو بفرض تأكيد مواقف حزبية متعصبة، إذ

يجدر بأن أن نؤيده ونقدمه برؤية نقدية أصيلة، فالنقد هو الوسيلة المنهجية الوحيدة لتجنب ظاهريتين مؤلّتين في ثقافتنا العربية المعاصرة: ظاهرة المبالغة في مدح لذات والمبالغة في القابلية التي تقدم على تحقيرها و«جلدها»، كما يقال.

وإنك لتلاحظ ظاهرة المبالغة في مدح الذات في كثير من الكتابات التي تقوم على قبول التراث والتطبيق معه تطابقاً كاملاً، وذلك إلى درجة أن هذه الكتابات تنتهي بعدم فهم كل فكر مغاير، وإلى التفتوح على الذات بشكل مرضى. وإعلم أهم سمات هذه الظاهرة في الآونة الأخيرة التنبؤ بالثقافة الغربية وانسدادها التدريجي عن مكانة الصدارة، وما نجيب على هذه الرؤية ليس هو اتفاقنا لهذا الموقف، فهذا من حق معانينا، إلا أن عيبها الجوهرى هو تكرارها بصورة عشوائية إلى الدرجة التي تتحول فيها، في النهاية، إلى نوع من الذاتية التي تتوق رؤيتنا السليمة لواقعنا الثقافي، وكذلك تبسيطها للخلل لثقافة الآخر إلى درجة أننا نلاحظ انسداداً كبيراً في مستوى المعرفة للثقافة بالفكر الغربى أو العالمى، مقارنة بفقره الاستثنائية، وحتى ما قبلها.

ونحن، في الواقع، لا ننكر طابع القهر والقمع الذي قامت عليه الحضارة الغربية بنتائجها الأمريكى المأسوس، إلا أننا قد نختلف في تفسير الظواهر الثقافية ومدى ارتباطها بما يسميه بعض الكتاب «الروح الأوروبى»، ذلك أن الذى نجده هو، فى الأغلب، نوع من الروح الأوروبى السياسى، إلى حد هذا التعديل. ونقدم به، على وجه الخصوص، الوعى المذهل الذى يقوم على العنصرية والتعالى والصلف وينزع إلى الهجمة العنصرية والكشفية باسم الدعاوى الزائفة حول الخلق من الحريات بحقوق الإنسان ويسلم حق التدخل المزعوم للدفاع عن الأقليات العرقية ومحاربة الإرهاب. وهى دعاوى يتكشف زيفها يوماً بعد يوم، حينما نرى تقاضى أمريكا أو دول المجموعة الأوروبية عن لجنة مسلمى البوسنة والهرسك،

وحيثما نرى وحشية الحركات العنصرية العمياء ضد السود فى أمريكا والعرب فى فرنسا.

خلاف ذلك، فإن مناقشة النظريات الفلسفية والمذاهب الفكرية والأنبياء المختلفة لا يجب أن تتم بالإدانة القاطعة المتسجلة أو بالتعميمات التي لا تأخذ في الاعتبار سياق الفكر والرؤية التاريخية الصالحة له، إلا أننا - على سبيل المثال - لا يمكن أن ننكر دور «ميتافيزيق» بالرغم من كل ألوان الإدانة التي يمكن أن يصبغ بها مبدأ (إرادة القوة) لديه، فى تعمير الفكر الميتافيزيقى التقليدى وربطه الفزائف بين الأخلاق والنطق والمنفعة، ولا يمكننا أن ننهم مقولة (موت الخراف) فى الأدب أو (موت الإنسان) فى فلسفة هوكس على أنها موت الكائن الحى، إلا إنها مجرد مقولة بقصد بها - خاصة فى مجال النقد الأدبى - سحب العوامل النفسية والاجتماعية البهتة التي كان يريد إليها العمل الأدبى أو الفنى رداً مطلقاً فى النقد التقليدى، وذلك بهدف إبراز خصوصية النص وإفساح المجال لظهور اليات المتخفية للدلالات والمعانى (مفوضرو الأدبية)، من غير تجاوزه وتحويله إلى مجرد رواية أو شهادة قد تفقد عالم الاتساع أو عالم النفس، ولكنها لا تخدم الناقد الأدبى بصورة مباشرة. وليس من شك فى أننا هنا بمسند ظاهرة من ظواهر تجسيد الفكر وتذويع المناهج والمداخل، ولا يقصد بذلك البتة قتل الإنسان وطمس قيمه، إذ أن معظم رواد المدرسة النفسية قد اثبتوا أنهم هم الذين يدافعون عن القيم الإنسانية الحقيقية. ولعل مثال «فرويد» و«فرويد» هو خير دليل على ذلك. ضد كل ألوان التفرع واليهودى، كما أن مقولة (موت الإنسان)، فى عالم يعيش فيه الإنسان بكل جوانبه، لا يقصد بها إلا أنها المدور الأيديولوجى التقليدى الذى لعبته العلوم الإنسانية الغربية فى عصر الوضعية العلمية. وهى العلوم التي جعلت من الصورة الوهمية للإنسان الفرضى معياراً للإنسان فى كل زمان ومكان. وكذلك الحال بالنسبة للأحكام المتسرعة التي تروج عن الجرمية، فعلى وأن بدت للشرى فى صورة الحرية المنطلقة التي

تضرب عرض الحائط بكلّ أقيم الأسرة والمجتمع، إلا أنها - من غير شك - رؤية لها دورها الإيجابي في إلقاء الضوء على الوجود الفردي وحرية الإنسان الجذرية كأي اختيار، هذا الاختيار الذي لا يفصل بآلة حال من الأحوال عن الإحساس بالمسؤولية والالتزام الأخلاقي.

اضف إلى ذلك أن اتهام التفكير كبحارة العقل واتخاذ عبارة «مبارته» عن (درجة الصفر للكتابة) دعوة للأعشى والثرثرة الجوفاء، واتهام الوجوه بأنها تدعو إلى وجود من أجل الموت، والاستناد إلى مفهوم (الافول) عند شمسبجله لتعميمه على الفكر الغربي، هي مواقف قديمة، من غير شك، على أحكام من خارج سياق هذا الفكر، كما ينبثق انطلاقاً من المألوفات والإحصاءات السلبية التي ترافق هذه العبارات والكلمات في مخيلة الشرقي، من حيث كونها دعوة إلى التفكير والاعمال وعدم الموت، بينما تتميز كل هذه العبارات أو المفاهيم بمعلول ثوري إيجابي في مسيلها الفكرى أو الدلالى الأصلى. فالمبرية ليست بتفكير العقل وإنما بتفكير أى عقل: أهو العقل على الإخلاق أم العقل الغربى راهد البهيمه التاريخية فى حقبة من الحقب على مصير البشرية؟ والمبرية ليست بكلمة (الصفر) ولكن بما تصمله هذه الكلمة من شحنة ثورية وتحريرية فى إطار معنى الكتابة من حيث علاقتها باللغة والأسلوب، وما كان يوطئ بينين فى الفكر التقليدي من وظائف البغاح والمطاط على الموروثات المعنوية والتسلطية العقلية الغربية، والمبرية ليست بالحدث عن الموت أو لعدم فى الجسدية، فالموت هو قدر الإنسان الثانى الذى يجب عليه مواجهته وتجاوزة بالبناء والتشييد على أسس مخالفة تماماً للصور التقليدية التى كرسها اليتانيزيكا الغربية عبر عمليات لم تنته - وإن تنهت - من التثليق والتزوير.

ويقابل هذه الرؤية التيسيطية ثقافة الآخر رؤية تشبيعية أكثر خطورة لأنها تنفى كل الجوانب الإيجابية فى الموروث، وتحاول بتر كل الجذور التى تربطنا بأماسى الامة وتاريخها. وربما كانت محاولة

الشاعر امونيس فى كتابه (الثابت والمتحول) ^(١٠) إحدى هذه المحاولات الجذرية التى تروم إحداث الانقسام لتقام مع التراث.

وهنا أيضاً، أننا لا ألوم الشاعر، كما لا أكن اليوم الموقف المقابل فى حد ذاته، ولكن أعيب عليه هذا التجنى الواضح، الذى لا ينبثق من منهجية علمية راسخة، على حركة النهضة الأدبية العربية وعلى رموزها المصرية برجه خاص (البارودي وشوقي وحافظ)، ومع الأمر الذى تلوح منه وائحة النزعة الإقليمية البغيفية التى يحاول كل عربى تجاوزها فى سبيل تأكيد عناصر التآزر والتلاقي فى قلب الثقافة العربية. إلا أن هذا لا يمنعنى فى الوقت نفسه، من تسجيل إصجابى بهذه المحاولة التى حرص فيها الشاعر على تحديد مفهوم الشعر والشاعرية بروبطها بحركة التسبيل والكتابة الإبداعية فى سيرورتها وتحولها المستمر، كما لا يهترئ إبراز لعناصر الحركة والحياة فى قلب التراث، والتى تجلت فى النزعة الصوفية نحو التوحد مع المطلق، وفى بدايات شعر الحدادة على أبهى عناصر الرنخ والثرثرة فى قلب المجتمع التسلطى القديم من أمثال بقسار وأبى سؤاس وأبى قصام، وليس من شك فى أن التسميوات والمفاهيم التى يلجأ امونيس فى تحليلاته التى تاتبه من محاصر أوربية خالصة، وخاصة ما يتعلق منها بمفهوم الشاعرية أو ما عرفت الشعر انفتاح الكتابة على التسبيل، هذا غير ما ينطأ أحياناً تحت ستار التناسخ، وفقاً لتنتهيات كاشف جهاد ^(١١)، عن الفكر النقدي الفرنسى.

تجديد الفكر العربى وقضية المنهج

من الشاهر للعيان أن الغالبية العظمى من فروع الفكر العربى، كما تتمثل عبر العلوم الاجتماعية والإنسانية التى شهدت تقدماً مرموقاً منذ ميلادها بعد الحرب العالمية الثانية، تستلهم نماذج غربية، ولم تُعرف الثورة - التى نشهدها حالياً - على هذه النتيجة، إلا كرد فعل للرؤية المركزية الواحدة الجانب التى فرغتها عليها طويلاً

هذه المناهج، ولعل ما يهتما هذا في المقام الأول هو تلمس دوافع هذا الثروة على الوالد الغربي، خاصة في مجال علوم وممارسات منهجية خضعت خلال ما يقرب من نصف القرن لتأثير العلم الغربي ورواه وإساليته. ولربما تكون دراسات إيفان سميد عن تاريخ الاستشراق وخطاباته الأيلامجية وفقا لنهج (الاركولوجيا الفكرية) الذي ابتدعه ميشيل فوكو، بالإضافة إلى الحركة النقدية النشطة التي عرفتها العلوم الاجتماعية الغربية نفسها بعد ذوبور البنيوية والتفكيكية وانتشار التيارات المعارضة عبر مفردة (فراكتكورات)، وكل ما اتخذ شكل المناهضة للعلوم الرسمية مثل حركة الطب النفسي المضاد على أيدى لانج وكوبر، بل بحركة المعارضة الأدبية نفسها على شاكبة بمر (إلا أنب) و (إلا شدر)، وغير ذلك مما يعبر عن تفكك العلم الموروث من القرن التاسع عشر بمناهجه الوضعية الواحدة الرؤى، والمحافظة إلى درجة طمس كل فكر مغاير، نقول ربما عمل ذلك كله متعمدا على إبطاء الوعي العربي وتقييده إلى طابع التبعية التاريخية التي تتسم بها العلوم الوافدة من الغرب. وليس من شك، من جهة أخرى، في أن التجربة المتقادة من ممارسة مناهج هذه العلوم وتطبيقها بشكل ومن غير تفكير كاف لخصوصية واقع مجتمعاتنا المحلية، قد ولدت مع الوقت نوعا من الوعي المضاد لدى الصنف من الباحثين العرب، كما دفعهم إلى تنمية الرغبة في تأسيس علوم ومناهج تنبثق من البيئة العربية نفسها، مثلما نرى حاليا في مجال العلوم الاجتماعية^(١٢) والفلسفية وغيرها من النشاطات الأدبية والفنية.

لأجزم، من ثم، أن يكون استيقاظ الوعي العربي من (سباته العميق)، وفقا لحبارة كامنط الشهيرة، دليلا حيا على إنتفاضة الفكر العربي المعاصر ورغبته الأكيدة في التحرر المستمر والنشوب من قضية الوعي المساند الذي غالبا ما يميل إلى الثبات والاستقرار، ومن قبضة الوعي المقرب، كما يقول زميلنا محمد عيوي، وذلك

بقدر مايشكل هذا الوعي المخترب نوعا من الاستكانة والتجبريل بالحلول السهلة وبالعزيمة المتخافة في إطار التجعية لعلاقات القوى المرجوة على المستوى العالمي، ومن ثم، كتسلب أعمال الفيلسوف الراحل زكي نجيب محمود أهمية تصورى بفضل مارسخته من مفاهيم التحرر الطبى والمفلائية ومن مبادئ المنطق وروح النقد، سواء فيما يخص قبول الوافد أو الموروث، ومن ثم أيضا كتسلب محاولات الفكر الثورى حصن حلفى أهمية ربما أخطر اثرا لأننا معه بصمد مهم فكر إسلامى مجرد يقسم بشمولية الرؤى وتذرع بالداخله كما أنه يتسم بالالتزام الصانق الذى لايفتر بقضايا الامة العربية وتراثها العريق، وهو انطلاقا من المنظر لا يفصل بين عملية التنظير والإبداع للفكرى وبين العمل الثورى الضلاق، وضرورية البحث عن طرائق ومناهج جديدة، ليس حسب لإحياء التراث^(١٣) وإنما لإعادة بنائه وصياغته في صورة فواكب العصر وتتجدد بشده حاجاته وضروراته.

وبس من شك في أن محاولة حسن حنفى لفهم المأخض وإعادة صياغته على ضوء المناهج الظاهرانية تعد، في نظرنا، أكبر عملية إحياء معاصرة للتاريخ الطبى لامة العربية والإسلامية على أساس من المنهجية الدقيقة والواعية. وبس من شك في أن مشروع حصن حنفى بإبالح الطمور، والذي يذكرني بمشاريع إحياء الفكر الألمانى خلال القرن التاسع عشر، يختلف بشكل واضح ومرصع من كثير من المشروعات الرامية إلى إحياء التراث أو إلى إعادة تقييمه فهو بخلاف مشروع محمد عابدين الجابرى الذى يحاول إبراز مكونات العقل العربى في صورة قواعد إجرائية أساسية تم بواسطتها إنتاج نظم المعرفة خلال ما يسميه بـ (عصر التنوير)، يقوم على محاولة جريئة - واضحة التأثير بالنهج الظاهرانى - يسعى فيها الكاتب إلى تجاوز الانداسجية داخل الأنا، أى ثنائية الذات، والمفترض للمشكلة البنيوية المعرفية نفسها.

بعبارة أخرى، إذا كانت محاربة الجابري تطلق من منظور بنوي تحليلي أو تفكيكي، ولا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تصور الأنا من منظور الجابر، فإن رؤية حسن حنفى التي - بمحاول فيها أن يلائم بين الحاضر وبين الموروث، تتم على التقييد من الله، من منطلق الأنا المصروف ومن مركزية الأساسية - وهي بذية الوعي نفسه - للمشكلة لوجوده في علاقته بنفسه وبالأخر، من خلال تجريته التاريخية والاجتماعية التي لا تنفصل فيها - وفقاً لخصومية الموروث الإسلامي - الوضعية عن الواقع أو النظرية عن الممارسة.

وإلّا هذه الرؤية الداخلية المعنوية - على طريقة هيجل - للتراث، هي التي تسمح للكتاب برد ضروب التنوع والتعدد بكل أشكال التعرض والتضارب بين علوم الفلز والعقل، وبين نزعات الفلسفة والفقه، أو بين التصوف والفقه، إلى وحدة مركزية، وهي وحدة العقيدة التي تبدأ منها وتنتهي عندها كل الزان الإجهاد، بينما يعمل مفكرون آخرون من أمثال زكي نجيب محمود الذي يطبق المنهج التحليلي الإنجليزى، أو الجابري الذي يطبق طريقة فوكو الإجرائية في حريات المعرفة^(١٤) إلى إجراء عمليات تنقية وفرة، إن صحت هذا التعبير، للتراث، بحيث يمكن التمييز بين مستويات للمعقول واللامعقول وبين العلمى والفكر أو بين الجوانب البدينية والعرفانية والإيمانية للنظام المعرفى العربى. كما يذهب حسام الدين الجابري^(١٥)

إن أهم ما يميز كتابات حسن حنفى والجابري هو قدرتها على بلورة رؤية نقدية بالغة الأهمية في مجال بناء الحضارم والتصورات الفلسفية العقلانية، بينما تتميز أعمال عبد الله العروى وسيمر أمين ومحمود أمين العالم بقدرتها على كشف الجذور الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية للحركة الثقافية العربية ولتختلف الإيديولوجيات المتصارعة في العالم العربى المعاصر. وإلّا ما يؤكد أهمية المواقف النقدية من الفكر السائد، مقولة أمين العالم الجابري^(١٥)

بأن التثقيف الحقيقي : قد يكون هو التفريق الثاقب لا التثقيب. التفريق الثاقب - تلقيا من أجل إمادة التثقيب^(١٦)

ومعنى ذلك أن بناء الوعي الضرورى للتقدم، وإحداث عملية التنمية، يتطلبان دوما إعادة طرح الفكر السائد والموروث للتساؤل والنقاش، ثم التجاوز وإلّا ساء الجمود والموت وأصبحت الثقافة مجرد «كليشيهاته وقوالب فارغة، وبحول العملية التثقيفية إلى مجرد لاهوت ربحي وحشو للأذكرة، وهو ما تعرضت له الأمة العربية، بشكل ملحوظ في فترات تندهورها وتبعيتها للقوى الخارجية، بل وما زال يشكل آفة نظمها التعليمية والتربوية. وذلك أن الفكر الصادق يتم، كما يعلمنا هيجل، حينما يوضع الفكر إلى «مزيد من التفكير، وهو الأمر الذى يضع أيدنا على هذه الحقيقة البسيطة، وهي أننا لا نفكر دائما بالقدرة الفكرية^(١٧) فالفكر البديع استباق دائم، ولا يمكن أن يكون تكرار أو تأكيد لهوية ثابتة وأبدية على شاكلة هذه القوالب العقلية الجامدة التي خلقتها الجابري خاصة بالثقافة العربية، وهي تفصح، في الواقع، مجمل الفكر البشرى - ومنه بالطبع الفكر الغربى - حتى يزوغ العلمية العقلية المعقدة التي تقوم على إنتاج المعرفة. ولذا في أن هذا الاستباق لا يمنع من الارتداد إلى الماضي، ولكنه ارتداد - إذا كنا بصدد إبداع حقيقى - يقوم على البناء وإعادة الإنتاج في صور جديدة، وليس على مجرد التلقين السلبى.

من هنا أرى أن عملية التحديث لمستمر - ولا أقول المبداءة - ضرورة حيوية لتحقيق الدفعة إلى الامام. والتحديث الذى اقصد لا يشمل نطاق الفكر والرؤى وحسب وإنما كذلك، ويشكل أساسى ضرورية تغيير الهياكل التنظيمية والتعليمية والتربوية. وذلك لأن تحويل موضوع التحديث إلى «مبداءة» أى إلى ترف نظرى أو جدل فوئى لا يتدرج إلى وقائع وأفعال، ليس إلا ضربا من الضربة أو السفسطة التي سرعان ما تتحول إلى صناعة أو حرفة، لا تتجاوز

دائرة التخصصين ولكنها لا تؤثر قليلا أو كثيرا في مجريات الواقع ولا تدخل في خط المسيرة التاريخية للمجتمع. ولعل أبسط الأمثلة التي يمكن أن نقرب، لذلك هو غياب الروح الجماعية في البحث العلمي، وغياب التخطيط، ليس فحسب على مستوى البلاد الواحد، وإنما أيضا على مستوى العالم العربي باعتباره كتلة واحدة وكذلك انعدام التخصص الدقيق بالمعنى الحقيقي للكلمة، وبقيمة المواطن والجامعات الشخصية على كثير من اللجان العلمية، ناهيك عن الإغراق في الإجراءات الشكلية والاعتبارات البيروقراطية التي لا تفسح المجال لبروز الموهبات الشابة أو الجديدة، وتطوير البات البحث وربط العلم بالحياة عن طريق الحوار البناء. ذلك أن المعرفة الحققة، كما يذهب غالبي شكوكي^(١٨)، لا تقتصر فعاليتها في مجتمعاتنا التي تسعى إلى النمو والتنمية إلا بدمجها في سنجح الحياة وتحولها إلى مادة للتفكير العام وتبادل الرأي والتكامل في الأذهان والنفوس.

ولعل كلمة النهضة هنا، يجب أن تستوعب انتباهنا إذا كنا فعلا نريد أن يكون لنا دورنا الفعال على مستوى الفكر العالمي، فالنهضة بمعنى التقدم الشامل والارتقاء الحضاري إلى مستوى الإمكانيات المادية والمعيشية والروحية المتاحة للبلاد المتقدمة، هي الغاية التي يجب أن نضعها نصب أعيننا، وما الثقافة - بالرغم من تمايزها واستقلاليتها على مستوى الإبداع الفردي - إلا إحدى الوسائل بجانب التنمية الاقتصادية والاجتماعية لإحداثها: أي قل أنها الوسيلة الرئيسية، وذلك بقدر ما توفره من رؤية كلية تنتظم كل جوانب العملية التنموية في نسق متجانس ومتكامل.

من ثم تأتي أهمية الرؤية الاستراتيجية، إن صح هذا التعبير، للثقافة، خاصة أنه لا يمكن الفصل في عالمنا الحديث بين الدور التنظيمي والتخطيطي للدولة وبين عملية الثقافة. وهنا يأتي دور فكر التنوير وإسهائات الفلاسفة في اكتشاف حركة التاريخ وتلمس اتجاهاته الرئيسية، وفي إعداد الأدوات التخطيطية اللازمة

لبناء مفاهيم عقلانية لا تصطبغ من خط التطور العام، وتكون قادرة في الوقت نفسه على كشف الإقنعة الأيديولوجية المختلفة التي ترتدبها النظريات والدعوات التي تعمل في صالح الركود والتقهقر من جهة، وفي صالح هيمنة الدول الرأسمالية الكبرى التي مازالت تعمل من منظور التركزز الغربي من جهة أخرى. ومن هنا تأتي ضرورة توفير المناخ الديمقراطي السليم لكي تتحقق لكل فروع الفكر المستتير فرص كشف (ورفض) الأفكار والتصورات للتكسبة التي ينفصل فيها الفكر عن الواقع، ويحول إلى مجرد شذونات انعكالية لأضابط لها.

من ثم، يتبين لنا أيضا الطابع الدينامي للثقافة، فهي ليست أداة تطوير لحسب وإنما، وفي المقام الأول، أداة تغيير. إلا أن كل تغيير أو تطوير للنظم والمؤسسات والبنى العقلية لا يتم بصورة عشوائية ولا بمجرد الرجوع للكامل إلى الماضي ولا بالاعتماد على تجارب أو معونات الشعوب الأخرى، وإنما، وهذا هو ما حدث تاريخيا، عن طريق اكتساب الخبرات من غير شروط فكرية مسبقة، مع توظيف ذكي للتقاليد الأسرية والجماعية ومبادئ النقش للمقارنة، كما تم في تجربة النهضة اليابانية^(١٩) المعاصرة لتجربة محمد علي في بناء الدولة الحديثة، أي عن طريق التطوير الأيديولوجي المسبق كما تم خلال التجربة الاشتراكية التي انتهت لأسباب موضوعية مركبة، بالفشل، وإن كان ذلك لا يُلغى النتائج الإيجابية التي حققها البلدان الاشتراكية على مستوى الحقوق والضمونات الاجتماعية للأفراد، كما لا يقلل من أهمية القاعدة الصناعية والعلمية التي توصلت إلى بنائها في ظروف بالغة الصعوبة. وليس من شك في أن الظروف الموضوعية التي تمكنت فيها نهضة البلاد المشار إليها، وإن لم تكتمل بالنسبة لبلدان المعسكر الاشتراكي، لا يمكن أن تتكرر بحيث يمكن الانطلاق على هدايتها في بناء تجربة مماثلة، فلقد قدمت تفسيرات كثيرة بالنسبة لروية اليابان وقدراتها الفذة على تمثيل الخبرات الأوروبية أو الأمريكية، ومنها الطابع البدني لتكنولوجياه

والواقعي للبولندية مقارنة بالطابع اللويحاني البحث للهنوكية (٢٠) ويمكننا أن نضيف إلى ذلك ما يقدم تفسيراً لتخلف كثير من البلدان الأفريقية من عقلية بدائية تقوم على المحافظة وعدم الفصل بين الواقع والخيال (أطروحة لوسيان ليفي - برول)، ولكن لا يجب أن ننسى أن كل هذه التفسيرات ليست إلا مجموعة من التصورات قد تم إعدادها وتصنيف عقليات الشعوب ونفسياتها (٢١) على أساسها في الغرب، ومن واقع هيمنتها على مصير العالم ابتداء من عصر النهضة في القرن السادس عشر، المواقف لأول تجربة رأسمالية عالمية.

أريد أن أقول: إن هذه التفسيرات والبيرويات لا حقة، ولكن التصور المثالي للأمر هو الذي يمكن النتائج التاريخية إلى مقدمات طبيعية، ويحاول أن يفسر لنا أن هناك قوالب عقلية مسبقة تحكم التطور كما تحكم حدود التقدم وفي الواقع ليست معظم هذه التصورات النظرية التي يقدمها الغرب لتبرير تقدمه إثنائياً، إلا ضرباً من التخريصات والاجتهادات المصطنعة، وإن كان قد استطاع أن يفرسها علينا من خلال علوم الاجتماعيات والإنسانيات التي رأت النور خلال القرن التاسع عشر - فلأن هناك تلازماً عضوياً إن صح

هذا التعبير، بين المعرفة والمعرفة وبين منطق العلم ومنطق القوة. ذلك أن المعرفة بمظهرها الحديث باعتبارها فعالية مؤثرة في الواقع ؛ وأيس مجرد تصور أنطولوجي مطابق لحقيقة ثابتة كما كانت في الفكر الميتافيزيقي القديم والبسيط، لا يمكن أن تنفصل عن مفهوم القوة. ومن ثم، فإن كل ما يقدمه الغرب من مناهج معرفية يبدو وكأنه يكتسب على مستوى المعطيات المباشرة والرؤية الظاهرية البسيطة (ومن هنا ضرورة التحليل والتفكيك بالنفسية للفكر المفاير) مصداقيته من الواقع العالي ومن منطق الأحداث نفسها.

وهما يكن من معقولية ملحن الطريقين إلى النهضة والتقدم، سواء أكان نظرياً يقوم على برنامج فكري أو مشروع تنويري محدد للعالم، أو كان إمبريقياً مفتوحاً، فإن كلا منهما لابد أن يجمع بين طرفي نقيضه في جدلية حية، لأن المسيرة التاريخية أو حركة الصيرورة الاجتماعية لا تعرف الفصل النظري ولا الرؤية البالغة التحديد. ومن هنا تبدو لي أهمية المزاوجة بالنسبة لتجربتنا في التنمية الثقافية بين الطابع العلمي والمفتوح على العالم الخارجي وبين عملية بناء التصورات وتطويع الرؤية والنظريات، سواء أكانت قرائية أو غربية أو حتى شرقية، من غير أحكام مسبقة.

هو امش

(١) إن العلاقة بين «الخصومية» و«العالمية» تقوم غالباً على التعارض، ولكنها تستعمل في طور التحول نحو «الحضارية» و«المدنية» أن تتجاوز هذا التعارض وأن تصل إلى بناء إيجابي خلاص. انظر: برهان غليون: اغتيال العقل - ممة الثقافة العربية بين الفلسفة والتربية. مكتبة مدبولي، القاهرة الطبعة الثالثة، ١٩٩٠، ص ١١٧.

(٢) د. حسن حنفي، مقامة في علم الاستغراب، القاهرة، الدار القومية، ١٩٩٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦١٥

(٤) أعمال بول ريكور كثيرة، ولكن يمكن الرجوع إلى هذا الكتاب:

Paul Ricoeur, Le conflit des interpretations. Paris, Leseail 1969.

- (٥) بالنسبة للمكتبة العربية نحيل إلى كتاب د. غالى شكرى: العلم الياباني، دار المستقبل الفجالة والأسكندرية، ١٩٩٤.
- (٦) Francois Jullien, L'apropension des choses. Paris, LeSeuil, 1992
- (٧) Madeleine Biardeau, Philosophie de L'Inde in Hist. de La Philosophie I, Encyclopedie de La Pleiade, 1969, PP (٧) 82 - 240.
- (٨) د. محمد عمارة: إسلامية المعرفة، دار الشرق الأوسط للنشر، القاهرة، ١٩٩١.
- (٩) Georges Gurvitch Les Cadres Sociaux de la connaissance. paris, P.U.F., 1966, P 12.
- (١٠) أدونيس (على أحمد سعيد): الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب. ٢ - هجمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣.
- (١١) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا. دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟
- (١٢) د. محمد أحمد بيومي: علم الاجتماع بين الوعي الإسلامي والوعي المغترب، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣.
- (١٣) د. حسن حنفي: التراث والتجديد، القاهرة، المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨٠.
- (١٤) د. محمد علي الكردى: نظرية المعرفة والسلطة عند ميشل فوكو، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.
- (١٥) د. محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠ ص ٥٩.
- (١٦) محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية. دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ١٩٨٩، ص ١٦.
- (١٧) Martin Heidegger, Qu'appelle - t - on penser? Paris, P.U.F., 1967, P.34 - 35 (النسخة الألمانية عام ١٩٥٤)
- (١٨) د. غالى شكرى، الخروج على النص. تحديات الثقافة والديمقراطية، القاهرة، سينا للنشر، ١٩٩٤، ص ١٠ - ١٥.
- (١٩) د. غالى شكرى، العلم الياباني...، ص ١٦ - ٢٢.
- (٢٠) د. سمير أمين، نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي، ١٩٨٩، ص ٤٤، ٧٠.
- (٢١) من أهم الباحثين العرب المهتمين بهذا الموضوع السيد يسين، انظر دراسته الرائدة. الشخصية العربية. بين صورة الذات ومفهوم الآخر. مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣.

يوسف مراد (*) ت: نورا أمين

على أن أقول أنني أتناول اليوم موضوعاً «حديثاً» بالنسبة لي، أبداً معه كمتدبئ شديد الاضطراب وليس بعيداً عن فقدان الإيمان، فحينما اقترحت إدخال هذه المائدة في المقرر كنت منتظاً بالصماسة لأنني، دون أن ألاحظ ذلك، كنت محبوب العينين، كنت مبهوراً ببريق جذاب، بانعكاسات مضية كانت تلقيها الشعلات الجميلة المتلألئة في الجو الضبابي التي أحاطتني ببوارث السحر والإلهام، إلا أنني لم التفت إلى أن ما سحرنى لم يكن سوى بريق نار، فقد كانت مدينة الآداب تحترق!

ومن الصحيح أنني لم أكن أبداً أنوي أن أستقل تلك السفينة المثقلة التي تحمل صمبة من كبار مؤرخي الآداب وقواده، كنت فتواً - كما كنت أقول لنفسى - بالالتزام بقارب علم النفس الصغير داخل الإطار العميق الذي خلفه البناء الثقيل للباحثين، ولكني لم أكن أخذ في الاعتبار تجديد الأمواج التي تهدد اليوم باكتساحي.

في الحقيقة لقد بدأت باختراق سريع لمجال النقد الأدبي الذي أعود إليه اليوم وأنا في قمة النشوة، وأعود إليه فابداً دون بصارة ودون شعاع، بل أيضاً دون بوصلة. ولا أعرف ما الذي يجعلني أعود فابداً هذا الطريق من جديد، فقد كنت أعتقد في أن التحليل النفسي ومنظريه الغرائبيين قد شارفوا على كشف سر العمل الأدبي ورفع الستار عن الغموض الذي يفضي عليه السحر والجمال، إلا أنني انتهيت باكتشاف أن مركز اهتمام أبحاث المطلقين النفسيين لم يكن أبداً العمل الأدبي بل الكاتب نفسه، باعتبار العمل مجرد مجموعة من الأعراض تسمح بتشخيص الحالة بشكل أفضل، سواء كان ذلك يتعلق ببويغير أو إيجارباو أو لارميه أو رامبو أو بروسيت.

تأملات في

أسس النقد الأدبي

* يوسف مراد - ٢٨/٩/١٩٠٢ - ٢٣/٩/١٩٦٦

حصل على دكتوراه الدولة في علم النفس من جامعة السوربون في عام ١٩٤٠، وفي عام ١٩٤٥ أسس جماعة علم النفس للتكاملي، وفي العام نفسه أصدر مجلة علم النفس التي توقفت عن الصدور بعد ثمانية أعوام. وبعد الاعتداء الثلاثي على مصر وفرض الأسماتنة الفرنسيين من كلية الآداب، كلفه العميد بالقاء محاضرات على طلبة قسم اللغة الفرنسية من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦٢، والمقالة المنشورة في هذا العدد هي إحدى محاضراته في هذه الفترة.

ما حدث ذلك، مع إته ليس من حق أحد أن يحظر عليه ذلك، أم يتحول في هذه الحالة إلى فلسفة وأخلاق وعلم اجتماع وعلم نفس حيناً، يتخلل عن سلاح دين كيشوت ويذهب ليحارب طواحين الهواء؟

افكر حالياً في أيتامبل وفي كتابه «علم صحة الآداب» Hygiène des Lettres حيث يدافع عن أدب حر، ولكن الإيم يصل في النهاية؟ يصل إلى أن يعلن علينا أنه لا يوجد معيار أو منهج للتقييم النقدي، وأن النقد الوحيد هو نقد التفاصيل وأن النقد في النهاية يطرح كل محرركات الروح والحواس، وباختصار، فإن النقد الأدبي هو نوع أدبي مثل الشعر الغنائي والمسرح والرواية، وبالتالي يجب أن تبحث عن حدود نوع نقدي من الدرجة الثانية يصتوي في قطاعه النقد الأدبي نفسه، وفي هذه الحالة ما هو هذا النقد الأدبي إن لم يكن النقد المجاوز الذي يربط نفسه بمتافزيقا معينة أيا كانت؟ وهكذا نشد من جديد إلى تيارات مذهبية تجعلنا نجارزف في كل لحظة بخفق ما يكون سر العمل الفني وسحره وغموضه.

ويؤدى بنا هذا الصراع الذي يمزق النقد مرة أخرى إلى التفكير في مشكلة المضمون، فهل يمكن أن يوجد مضمون ملازم للعمل الأدبي، لفصيدة مثلاً، لا يكون ممثلاً لختيار ما أو لنذهب ما، ولكنه جمالي بحث؟ وتجربنا هذه المشكلة إلى مشكلة ثانية ألا وهي: ما هو الأدب؟ ومن هنا نجد مشكلة ثالثة ألا وهي: ما هو الفن؟

ألا انكم ستقولون ربما إننا تركنا مجال النقد حتى نتجه إلى علم الجمال، وسوف تكونون على حق إلا أن ذلك في نظري هو أمثل طريق للوصول إلى النقد الأدبي أولاً. قبل أن يصبح مذهبياً.

إن اهتمام المحللين النفسيين إذن ليس أدبياً على وجه الخصوص، حيث إنه يجدون بوضوح لماذا اختار هذا الكاتب الموضوع الفلاني مثلاً أو ماذا كانت اهتماماته، أو ربما مصادر إلهامه، إلا أنهم لا يتوقفون نهائياً عندما يكون القيمة الأدبية الخاصة للعمل.

وإنه لمن الصحيح أن معرفة محرركات اللاوعي التي تؤدي إلى العمل الأدبي وتوجهه في اتجاه محدد هي ذات فائدة لمؤرخي الآداب وللنقاد، وإن كشف الطبقات العميقة لشخصية الفنان تبرز بعض مظاهر العمل مثلما يسمع لنا تحليل مضمون العمل بمعرفة الشخص بصورة أفضل، إلا أن هذا النسيج لا يخرج عن العمل ومؤلفه، وفي شيء من التطبيق، فقلت منه ما هو جوهرى وهو القيمة الأدبية الخاصة، والفنية الخاصة للعمل، أى قيمة التعبير الجمالى بالإضافة إلى مضمونه المذهبي.

ربما أكون طالباً للمستحيل إذا حاولت أن أفصل بين شكل المضمون ومضمون الشكل، كان ينفي المضمون فلا نأخذ في الاعتبار سوى الشكل الخالص بمكوناته الداخلية فقط من إيقاع ووزن دون أى رجوع - بشكل مؤقت - إلى الأفكار التي يحملها الشكل. إلا أن الموضوع يستحق الإغراء به، وهنا تكون أول صعوبة يجب التغلب عليها هي فرضية ما نقصده بكلمة «المضمون»، وقد تحدثت منذ بومة عن مضمون مذهبي وأقصد بذلك مضموننا فلسفياً وأخلاقياً واجتماعياً ودينياً بل ونفسياً.

إن الكاتب يكتب عن السلوكيات ويرسم أو يحلل شخصيات ويدافع عن فكرة ويصنع من نفسه مدافعا عن قضية، ولكن هل من فعاليات النقد الأدبي أن يقيم هذا المضمون المذهبي؟ وهل يظل داخل إطار النقد الأدبي إذا

محمد محمود عبد الرزاق

لم تتم حيرة نجيب محفوظ بين الأدب والفلسفة طويلا، فقد حسم الأمر في مرحلة مبكرة من حياته مختاراً الأدب . ومن الأدب فن القص . وقرة عينه فن الرواية . تحدث عن هذا الاختيار في رده على سؤال أنيس منصور : لماذا لم تجرب كتابة المقال وهو من أهم الأشكال الأدبية وأصريحها للتعبير عن الرأي . وكانت الإجابة : «أبيت إلا أن تجعل من سؤالك مقالا ، وأن تخصصي في نفس الوقت الإجابات الممكنة فلا تفوتك إجابة. وأخشى ما أخشاه إن قدمت لك إجابة سبقت في سؤالك أن ترميني مرة أخرى بالاعتباس ، ولكنني سأحاول أن أكاشفك بذات نفسي : لقد بدأت حياتي بكتابة المقال، كتبت بمسلة متواصلة فيما بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٦ مقالات في الفلسفة والأدب في المجلة الجديدة والمعرفة والجهاد اليومي وكوكب الشرق . ثم امتدحت إلى وسيلتي التعبيرية المفضلة وهي القصة والرواية . ولو كنت صغيفاً لأواصلت كتابة المقال إلى جانب القصة والرواية ، ولكنني كنت ومازلت موظفاً ، فلم يكن شيء يرجعني إلى المقال إلا ضرورة ملحة ، يضيق عنها التعبير القصصي . وأعترف لك بأن هذه الضرورة لم توجد بعد، فأننا لا أعيد نفسي من أصم صواب الرأي، ولكنني من زمرة المنفعين بالأراء ، ولذلك فمجالتي هو الفن لا الفكر. وثق بآته لو أخرجني الله من الظلمات برأي شخصي يمكن أن أنسبه إلى نفسي ، لما ترددت لحظة في تسجيله في مجاله المفضل - بل الوحيد - وهو المقال : ألا ترى أن جرييه صاحب رأي في الرواية الجديدة؟.. وكذلك يونسكو بالنسبة للمسرح؟.. ولكن ما حيلتي إذا لم يكن عندي رأي جديد؟ قضى ريك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ولا مناص من الرضا بقضاء الله».

الانتهاء .. في

مقالات محفوظ الأخيرة

عام ١٩٧٦ دعاه يوسف السباعي للمساهمة في : «الفكرة»، إذ كان كبار كتاب «الأمراء» يكتبون تحت عنوان : «من فكرة فلان» وأمام إصرار السباعي ، كتب نجيب محفوظ مقالات سياسية . بدأ السادات يبدئ بعض الملاحظات ليوسف السباعي على هذه المقالات، طلب منه السباعي الابتعاد عن السياسة، فانقطع عن كتابة «الفكرة». التقى بالسادات لأول مرة بمكتب إحسان عبد القدوس. كان إحسان قد نشر له رواية: «خان الخليلي» بالكتاب الذهبي. دخل الصجرة شخص وجلس على المكتب. عرفه به إحسان، ولم ينس أن ينبيهه إلى أنه عضو مجلس قيادة الثورة. عرف أنه قرأ الرواية عندما داعبه ضاحكا، وهو يذكر أنه اتبعه مع (أحمد عاكف). لم يقابل مرة أخرى إلا عند دعوته إلى اجتماع بالمؤتمر الإسلامي. كان السادات يشرف عليه وطه حسين يرأس الاجتماع. بعد الاجتماع سلم عليه السادات وأمسك ذراعه وعاتبه، لأنه جعل الضابط في: «بداية ونهاية» ينتهر: ألا تعرف أن الضابط يمثلنا؟ وأنه كان يجب أن يفكر في الثورة لا في الانتصار! ينكرنا هذا الموقف بموقف مشابه لتولستوي حينما قال له أحد أصبانه: ما كان يجب أن تجعل «دانا كاريننا» تنتهر. فاجاب: لقد خدمتني المعونة وانتهرت، ويطلق محفوظ على قول السادات بالطريقة نفسها، يقول من بين ضحكاته: كيف يلوهمني على تفكير شخصية روائية؟.. وهل يعقل ألا ينتهر من كانت لديه كل هذه العقدة، ثم يستولى على السلطة؟.. لكنه يستدرك قائلا لجلساته: عموما، لو أعدنا قراءة الرواية، فسنتف على كل عقد الضباط الذين حكموا.

في أثناء زيارة جمال عبد الناصر للأمراء في أعقاب الهزيمة، تبادل الحديث مع محفوظ، وطالبه

بالكف عن حديثه. ويكثف من التأمين على ملاحظات الرئيس، قال هيكل إن له قصة لو نشرت لدخل السجن. فقال عبد الناصر لهيكل: «إنت اللي متدخل السجن». وكان الرد متطافيا، فالرقيب الأول في ظل الحكم الشمولي هو رئيس التحرير، ما دام الكاتب قد تخلص من الرقيب القابع في داخله. ويكرر الموقف مع السادات الذي طلب منه أن يخفف من نبراته التي تنشر اليأس بين الناس. ويذكر محفوظ أن السادات هو الذي سمع بعرض فيلم: «ثورة فوق النيل». بيد أن سوء الفهم كثيرا ما كان يدخل بينهما . يذكر أنه كتب في «الفكرة» مقالات ساخرا عن منح درجة الدكتوراه للفنانين، فالدرجة العلمية أو الترتبة الوظيفية مثل رتبة لواء، لها وقارها وتبعتها بين المتخصصين والعاملين، لكنها لاتفيد الفنان. فكان رد لسميل السادات: «طيب... مش واخداه»، وبعد ذلك عرضتها جامعة لنبا عليه فاعتذر متسقا مع منهجه الذي يمح التداخل، فكريم الفن يكون بالاهتمام بفنه والتزامه. يذكر أن مترجم: «قصر الشوق» للفرنسية، أرسل إليه شريطي فيديو لبرنامجين عن الرواية عرضا على شاشة التلفزيون الفرنسي. ووصل الشريط الأول فاسدا لعبث كشافي المجرم به.

هذه واحدة. أما الثانية، فإنه عندما شاهد الثاني أدرك مدى حرص الأوربيين على إبراز رسالة الأديب، بالقراءة الدرامية المتمكنة لمثل محترف لا لذيع غير متخصص، بالموسيقى التصويرية الملائمة، وعدم تفرقههم . في الفن - بين إبداعاتهم ومؤلف مجهول لهم

توقف محفوظ عن كتابة: «الفكرة»، واستمر في كتابة: «وجهة نظر» كل خميس. وخلال الأشهر القليلة

كالقومية العربية واليسارية مثلاً - أثر؟.. قد لا تخلو من أثر، بيد أنها لا تمحو من القلوب حب الوطن. السبب الأصلي هو أن الشباب لا يشعر أن الوطن يوزع الحب والرعاية لجميع أبنائه بالمساواة والعدل. ولا يطبق عليهم معاملة واحدة ولا يهبئ لهم فرصاً واحدة ولا يساوى بينهم أمام القانون. يجب أن يعطى القانون فى بلادنا بالقوة والهيبة، بالسيادة والعدل. يجب أن يتساوى الجميع أمامه فلا يفرق بين رأس وقدم، يجب ألا يعرف تطبيقه أى نوع من الاستثناء، يجب أن ينال العقاب كل من يخالفه فلا يفلت من ذلك كائن، يجب أن يتوافر له القاضى العادل لمطبقه والحارس الأمين للمراقبة والمتابعة والتنفيذ، يجب أن نشعر أن القانون هو حاكمنا ومرجعنا، والفصل الأول والأخير بين الحق والباطل. القانون أساس أى مجتمع ويدونه وبالتهاون فى شأنه يصير أى مجتمع مجرد تجمع بعيد عن الحضارة بمعناها الحقيقي.

وليس من المصادفة أن ينعم القانون بكل المزايا فى النظم الديمقراطية حين يتيسر النقد والرقابة وتداول السلطة. وليس من المصادفة أيضاً أن يتعرض القانون للهوان فى النظم الشمولية حيث يجد الحاكم نفسه فوق القانون. فالقانون أساس متين للمجتمع الحضارى.

وقد لا يخلو مجتمع من فساد أو إرهاب أو بطالة أو أزمات اقتصادية أو سياسية واجتماعية، ولا يمنع ذلك من أن يكون المجتمع متحضراً، ولكن أشك فى استحقاقه لهذه الصفة إذاً هان فيه القانون أو ضعف أو تسلل إليه الفساد. وقد قيل فى المأثور: إن العدل أساس الملك، والعدل عند الترجمة ما هو إلا القانون

السابقة على محاولة اغتياله، ركزت - فى كلمته - على الحرية والسلام والمستقبل والأخلاق والتقدم والثقافة والإبداع والدعامة وقيمة العمل وروحه وسيادة القانون والانتماء. فهو من الجيل الذى يقنص الانتماء، لأنه القف حول زعيم مقدس الوطن، ولكرى ثورة ١٩١٩ هى أجمل الذكريات عنده.. ذكرى الثورة الشعبية المجيدة - كما يقول - حين هب الشعب عملاقاً متسلحاً بإرادة أسطورية تنفض عنها خمول السنن، وبضربة مفاجئة. وثب وثبة منقضة هازئاً من جميع الظنون والتقديرآت، صائحاً ها أنذاهى، ها أنذا اتحدى الامبراطورية والعرش ولتفعل بنا القوة ما تشاء. ولأن الثورة تفجرت من أعماق الشعب فقد اشتعل الوجدان كله بروح الفضال والعمل والقتال والتفكير والإبداع، كان الشعب هو الفعل لا المنفع، الوهاب لا المتلقى، وتمثلت روحه فى زعامة جلية، شجاعة ومضحية ونزيهة، تجاوب معها تجاوبا مثالياً، وكون معها وحدة وطنية وتاريخاً منيراً، وتوالت الانتصارات رغم العثرات، فعادت الزعامة طافرة إلى أرض الوطن، والفيت الحماية، وتأسس الحكم الجديد على دستور ١٩٢٣، وبدأت تجربة ديمقراطية متحررة، ومضت تسع تجاربها وترسى تقاليدهما، وفى الوقت ذاته لم تقف إيجابية الشعب الشائر عند المجال الساس، فقد خلق أيضاً راسماليته الوطنية ونهضته النسائية والتعليمية، ثم كانت ثورته الفنية والفكرية والجامعة رموزها العلمية. لقد كان الشعب كله يتفنى بالحرية والتقدم ويتطلع إلى الحد المشرق.

والانتماء - كما يقول محفوظ - فطرة وغريزة. فلا يهون عليه أن يجده موضع نقاش أو مسخرة. ترى ما الذى أفسد الفطرة لدى البعض؟.. أليكن للأيدولوجيات -

ويذكر محفوظ مولا قديما لا يعرف مؤلفه أو ملحنه
على وجه اليقين، ومنه:

الدنيا دوى روى الأنجر

ملبان فقه وسط الزهر

هواليه غفر ونقيه أكبر

يدى لقرايه وبمستر

ويهمه فرى فقرى شلبان

الطلاب منذ عهد الجرامه إن فقدان قيمة العمل يحول
الغرد من عامل إلى انتهازي. ويهدد قوى الإنتاج، ويوفر
أسبابا كثيرة للتعاسة.

حدثنا نجيب محفوظ عن تمكن جيله من القضاء
على ظاهرة «شم الكوكابين» خلال عام واحد. كان ذلك
عام ١٩٢٦ على ما يذكر. أصاب محصول القطن جيوب
التجار والملاك الزراعيين بالتضخم. عرفوا طريقهم إلى
الضرر أولا. لما كانت الخمر تذهب العقل، وكان كل رجل
محترم يريد أن يتوجه إلى داره متماسكا، عرفوا الطريق
إلى «الشم».

وكان «الكوكابين» رخيصا فاقبل عليه الفقراء اقتداء
بالأغنياء ويحثا عن الأصلاح السعيدة. كبار الكتاب
والفنانين مالهم الأمر. واتحدوا للقضاء على هذه الظاهرة
الدمرة. تذكرون لا ريب أغنية. «شم الكوكابين خلانى
مسكين» لسيد درويش. الشرطة لم تكن تقل وطنية عن
باقي الشعب. ولم أسمع عن الشم مرة أخرى إلا هذه
الأيام. ويتسمس ساخرا: الشرطة معذورة، فورشوى
المخدرات خرافية.

وحدثنا عن اهتمام الزعماء باستطلاع آراء الشباب.
فعننما حصل الولد على الأغلبية فى أول انتخابات
أجريت فى ظل دستور ١٩٢٣، ذهب رأى إلى أن يظل
سعد زغلول زعيما شعبيا ورمزا وطنيا، لا شأن له
بالحكم حتى تستمر العجلة الثورية فى اندفاعها. رأى
آخر ذهب إلى أن أريكة الحكم ليست للاسترخاء، وإنما
هى وسيلة من وسائل الجهاد فقرر زغلول اللجوء إلى
الشعب بكل فئاته، ومن بينها «اللجنة التنفيذية للطلبة».
كانوا يهتفون نحن جنوك يا شعب، كانوا يهتفون ضد

إنه لم يعرف ما هو أبلغ منه فى وصف أسلوب
الحياة المتبع فى بلاندا، منذ ارتفاع هوى الفلاح
الفضيح بالنيكوى. والخلص يبدو كانه مستحيل، مع أن
كل ما نحتاجه قانون عادل. ولكى يوجد هذا القانون لابد
من قيام دولة عادلة حرة. وإذا شعر الشاب بالعدالة فقد
يصبر على سوء حظه دون حقد أو كدر. أما إذا اختل
ميزان العدل الذى هو أساس الملك، فسوف يصادفك من
يقول لك: أى خير يعدنى به الوطن حتى أنتهى إليه؟
ونحن فى كل خطوة نفقد هذا العدل. نفقده فى الطرق،
فى المصالح الحكومية، فى المستشفيات، فى الاختيار
للوظائف، فى شغل الوظائف الأعلى، فى كل شيء توجد
التفرقة، حتى قلنا قيمة الانتماء، كما قلنا قيمة العمل.

ولقد تعرضت قيمة العمل فى بلاندا للكاف والعلل،
إذ جرت السياسة طويلا على تفضيل أهل الثقة على أهل
الخبرة. وهكذا وجد الشاب أن مصيره يتقرر ومستقبله
يتحدد لأسباب لا علاقة لها بالجد والاجتهاد والإنتاج
الحقيقى، فأخذ إيمانه بالعمل يهين ويتلاشى، وثقته فى
السعى والانتهازية تقوى وتشتد، حتى تقضى المرض فى

السلطة. أما الذين هتفوا: «بالروح.. بالدم.. نضديك
ياجمال» فكانوا يهتفون للسلطة. وكان للطلبة دور هام
عام ١٩٣٥، فهم الذين دعوا الأحزاب للائتلاف. ورغم
عدم ميل النحاس إلى أحزاب الأقلية. أخذ برأي الطلبة.

ويرى محفوظ أن الذين يقولون المناصب القيادية في
الامة تزهم صفات ثلاث على الأقل: الوطنية، والأخلاق،
والعلم والخبرة. يستمدون من الوطنية الحب والحماس
والإخلاص ومن الأخلاق للمبادئ والقيم التي تحكم العمل
وتربطه. ومن العلم والخبرة للفكر والتخطيط والوسيلة
والهدف. وليس من النادر أن تجد هذه الصفات مجتمعة
في افراد كثيرين خاصة عند حسن الاختيار والتتبع من
الفرض. بل قد يتحقق التوفيق باثنين منها، ولكن لا أمل
في التوفيق بما هو أقل من ذلك. إذ ما فائدة الوطنية
وحدها إذا حرم الإنسان من نعمتي الأخلاق والعلم؟ وما
جدرى الأخلاق وحدها دون أن تسندها الوطنية والعلم؟
وأي خير شجوه من العلم إذا خلا ضمير الفرد من
الوطنية والأخلاق؟. على حين أن المسترل إذا قل أو
انعدم حظه من العلم والخبرة واستوفى نصيبه من
الوطنية والأخلاق يمكنه أن يعوض نفسه بالشورى
والاستعانة بالعلماء والخبراء. بل إذا ضعف الانتماء
الوطنى في مستوى ويقل له العلم والأخلاق أمكن أن
تدفعه الأخلاق إلى أداء واجبه، وأسعفه العلم والخبرة
بالرأى والرؤية. هناك مسئولون انتهزيون لا ضمير ولا
أخلاق لهم، ولكن حتى هؤلاء إذا توافرت لهم الوطنية
والعلم والخبرة فإنهم يفيئون ويقدمون خدمات لا يستهان
بها وإن خلا سلوكهم من النزاهة والأمانة، ولكنهم يملأون
مراكزهم حتى تتكشف انحرافهم ويتم التخلص منهم. .

ورغم خفوت بارقات الأمل ورماتها، فالمعلم الكبير
يوصينا بعدم اليأس: لا تياس. أقولها من وحى المعرفة

والإيمان وليس على سبيل الوعظ. ولا يغيب عني ما لم
يغب عنك، ويؤرقني الذى يؤرقك، رغم ذلك أقول لك لا
تيأس. لا تغيب عني أبناء الفساد والديون وسوء الإنتاج
والزيادة السكانية وتزدى الإدارة والإرهاب والرجعية.

ولا تغيب عني أبناء التلوث ومفتحة الأوزون والجفاف
والزلازل والمجاعات والخلافات القبلية واضطهاد الأقليات
ومنيعة البوسنة وأسلحة الدمار الشامل وتفكك العرب.
يجيش صدى بذلك كله. ولكنى أقول لك لا تياس. اذكر
في الوقت ذاته أن الإنسانية بلغت ذروة من الحضارة لم
تحلم بها من قبل. المعارف تتراكم والاكتشافات تتزاحم
والقيم تتكاثر وتتوزع ورحلات الفضاء تتعدد وتبشر بكل
عجيب.

والعلاقات البشرية تهذب والضمير العالمى يولد،
وينشر من دفاقته معونات ورحمة واحتراما لحقوق
الإنسان، ولا تنس التقدم المذهل في مجال الصحة، ولا
تس جمال الإبداع ومتعته وما يهب من تأمل وحكمة،
وانظر إلى تلك الحركة الدائمة نحو التقدم. إنها تشير
وتؤكد مسيرتها بالتصدي لما يعترض مجرى الحياة من
سلبيات. ولعله لولا ذلك النقص لتوقفت الحركة وقيما
واجه أجدادنا الجفاف وتهديم الموت فاقبلوا على النيل
واكتشفوا الزراعة وأقاموا أول صرح للحضارة في
تاريخنا المعروف. فلا تياس. البشر لم يوجد لينفك إلى
اليأس، ولكن لينموك لشخص الفكر والإرادة والتأهب
للثورة الدائمة.

ذلك هو نجيب محفوظ الذى ظل يبحث عن المعنى
ربحاً طويلاً من الزمن ، وتوج رحلته المضنية بروايات:
«الصحف والكتابات» ، «السمسم والخريف»..
«الطريق».. «ثورة فوق النيل».. «الشحاذ»..
و«اصل المتاعب مهارة قرد» .. تعلم كيف يسير على
قدمين فحصر بيته. .

سحور أحمد العشيري

نص الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم جاء معارضاً
لنص آخر لعبادة بن ماء السماء وهذا النص سبق أن
عارض ابن سناء الملك أيضاً، وجاءت النصوص في شكل
الموشح^(٥) وربما كانت حدائق الأشكال العروضية التي
برع فيها الأندلسيون عاملاً رئيسياً لحث القدرات علي
إنتاج ما عُرف بالمعارضات الشعرية - خاصة في إطار
فن الموشح - هذا إذا تمتع بشيء من الذيرع والشهرة
والتعلق بالأذان. ولكننا أمام نص لا يأخذ فيه مصطلح
المعارضة دلالة التي تنفك أحياناً على عتبة المحاذاة
الساخرة للشكل واقتفاء أثر المبدع الأول في التراكيب
والمعارف، إننا أمام شاعر يبدأ بالقديم ليقول الجديد،
إنه يصرح في هامش متن القصيدة أنه يستخدم مطلع
موشحة عبادة بن ماء السماء ت ٤١٩ هـ، والمطلع يقول:

من ولي في أمه أمراً ولم يعدل
يعزل إلا لحاظ الرضا الأكمل

وعلى الرغم من هذا الاعتراف إلا أن انصراف
الشاعر المعاصر عن حرفية هذا المطلع كان له قيمته
الخاصة. وهو حقيقة انصراف على انصراف: الانصراف
الأول دلالي خاص بعبارة عبادة، والآخر انصراف تراخي
خاص بضمناً، فمع تنفق الدلالة الخاصة بالولاية والأمر
والعدل والأمة وهو ما يشغل السطر الأول من المطلع فإن
جواب الشرط يأتي لينصرف بدلالة فعل الشرط عن معناه،
فإذا بالدولة دولة العشق، وإذا بالأمر أمر القلوب
والهوى، وإذا بالعدل هو الوفاء بلحظات الوصال، بيد أن
النص المعاصر لما كان معارضاً لهذا النص فقد أعاد
توجيه مقود الانصراف عن هذه الدلالة التي أرساها نص

«إيقاع المعنى وشاعرية الإيقاع»

دراسة في قصيدة عبد اللطيف عبد الحليم
دعن موشحة أندلسية

دكل الموسيقى المسابقة على ملك لى
موزار
«الابتكار والمثقة، كلاماً لا نجد إلا فى التفاصيل»
منى ستدال

« نشرت القصيدة فى عدد يناير الماضى من مجلة (إبداع)

عبادة إلى المجال المتوقع، ولكنه جعله خاصاً بزمان معين، هو زمن المعاصد والحكام العجزة. ولا يخلو انتقاء هذا المطلع خاصة من تجسيد مفارقة بين مفهوم صاحب النص التراثي - بما فيها من دعة وليونة ورخاوة - ومفهوم الشاعر المعاصر، إنها مفارقة بين ظلم في دولة العشق وظلم في دولة المعاصد والماليك. والخرجة والمطلع هامسان في بنىة الموشح. وليس هذا إلا لأن مُشارفة التجرية تبدأ مع المطلع بداية القصيدة، ولأن الخرجة - نهايتها - هي الغضاء الذي يفارق القارئ النص عليه. ومن ثم يعيد الشاعر صياغة المطلع ثانية في الخرجة على الصورة:

من ولى في أمّ امرأ ولم يعدل
يعزل حتى المالِك فقد تنجلى

ولا جرم بعد هذه المتمازجات النفسية والفكرية العنيفة التي رُحِبَ بها النص أن نجد هذا الانفتاح فوق الألفة والتقدم على مستوى الوعي. إن هذه الدفقات الشعرية والفكرية هصرت فيه روح اليأس والتشاؤم. ومن خلال مبدأ الاختيار على محور الاستبدال حصل الشاعر على هذا التقابل البنائي بين المطلع والخرجة، فحصل (لا) القافية التي سميت الفعل (ينجلي) إلى الاستقبال جاءت (قد) التي تفتح الباب للوقع والاحتمال.

جاءت القصيدة على نسق موشحة عبادة بن ماء السماء فاعتدلت السريع إيقاعاً لها وتفعيلته في كل شطر (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وفي إطار تجديد الموشح إيقاع الشعر العربي كان الإيقاع المعتمد في النص (فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن). وبكأن كان عبادة بن ماء السماء - كما يقول ابن بسام - «أول من

اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فشمعها بعد أن كانت مقصورة على الراكيز» (١١) فقد استقلت التفعيلة (فاعلن) من خلال عملية التقفية الداخلية لتكون كتلة مستقلة في مقابل الأخرى هي (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، ورغم أن البيت إيقاعياً جاء جماع أربع تفعيلات معاً إلا أن استقلال الوحدات لم يتسن إلا بالتزام القافية.

وإذا أردنا أن نرسم لتتشكيل القافوي الذي تأخذه موشحة عبادة فإنه يصبح (١١١). ب ه ب ه ب ه ب ه/ (١١١) مما يعني أن السمط مكون من وحدات أربع تتحد القافية فيهم، والخصن مكون من ست وحدات تأخذ فيهم الوحدات (٥، ٣، ١) قافية وتأخذ الوحدات (٦، ٤، ٢) قافية أخرى. أما الموشحة محل الدراسة فتأخذ التشكيل القافوي (١١١). ب ب ب ب ب ب/ (١١١١) حيث تلتزم وحدات الخصن الست قافية واحدة معدلاً بذلك في شكل التزام القافية، بيد أن هذا السبق نصفه لابن سناء الملك الذي اعتمد في معارضته لموشحة عبادة أيضاً والتي أوردها الإيشيهي في كتابه المستطرف في كل فن مستظرف، ورغم ذلك يظل للموشحة المعاصرة مذاقها القافوي الخاص الذي تميزت به عن النسخين الآخرين. وبكأن لم يكن هناك مجالاً لتنوع قافية السمط إذ هي دليل المعارضة فقد لزمت القافية اللام المكسورة حرفاً للرؤى، أما في الأغصان فكان الاختيار والمفاضلة، وحيث فُرع عبادة في قافية الأغصان بالشكل السابق التزم ابن سناء قافية واحدة على طول وحدات الأغصان الست مجدداً في الشكل المعارض، مستعرضاً مهارة أخرى من مهارات التزام القيد التي وضعها سلفه، وهو ما لم يتخل عنه الشاعر المعاصر في معارضته، حيث جعل من هذا الكسر المترنم في السمط عبكاً عامماً تزرع به

القصيدية وينبض بها، فيتخذ منها نغمة خاصة تميز موشحته صوتياً وربما دلالياً.

وإذا أردنا توصيف القصيدة توصيفاً قافوياً أوضح للكشف عن تميزها فإننا سوف نتجاذب - كما سبق أن ذكرنا - عن أبيات السمس لاشتراكها في قافية واحدة هي

اللام المتبوعة بياء الوصل مكتززة في القصائد كلها، أما حرية الاختيار فقائمة في الأغصان.

ويمكن النظر لمتنوع حركات القافية من الجدولين الآتيين:

(١) معدلات حركات القافية باعتبار الأغصان فقط:

عبد اللطيف عبد الحليم		ابن سناء		عبادة			
النسبة المئوية	عددتها	النسبة المئوية	عددتها	النسبة المئوية	عددتها	حركة القافية	
٥٧ %	٣٦	-	-	٢٠ %	٦	كسر	قواف محرّكة
٣٣ %	١٨	١٦ %	٦	٣٠ %	٩	فتح	
-	-			١٠ %	٣	ضم	قواف مقيّدة
١٠ %	٦	٨٤ %	٣٠	٤٠ %	١٢		
	مجموعها ٦٠ =		مجموعها ٣٦ =		مجموعها ٣٠ =		

(ب) معدلات حركات القافية باعتبار الأسماط والأغصان معاً:

عبد اللطيف عبد الحليم		ابن سناء		عبادة			
النسبة المئوية	عددتها	النسبة المئوية	عددتها	النسبة المئوية	عددتها		
٧٧ %	٨٠	٤٤ %	٢٨	٥٥ %	٣		قواف محرّكة
١٧ %	١٨	٩ %	٦	١٦ %	٩		
-	-	-	-	٥٥ %	٣	ضم	قواف مقيّدة
٦ %	٦	٥٩ %	٣٦	٢٢ %	١٢		
	عددتها ١٠٤ =		عددتها ٦٤ =		عددتها ٥٤ =		

ومن الجدول الأول نستنتج ما يلي:

١ - تنوعت قوافي عبادة بين المقيدة والمحركة (وصلُ بالياء والالف والواو)، وإن تحيز النص إلى، القافية المقيدة (٤٠٪) فإن التنوع نفسه نفس من ولات يد العروضية التي وضعت في أء ر- هندسية رسي من حيث تعديدها والتزام هذا التعدد بصورة رياضية منتظمة.

٢ - أثر ابن سناء القافية المقيدة بصورة واضحة (٨٤٪) وجعلها عماداً لإيقاع الأغصان. فإذا أضفنا إلى ذلك تعمد التزام القافية في شطري الغصن واضعين في اعتبارنا هدفه وهو المارضة الخالصة - حيث سار على خط عبادة نفسه يوماً أية انحراف من الناحية الموضوعية - أمكن لنا أن نفسر هذا بالرغبة في اختطاط نظم صوتي خاص يميز موشحته عن الموشحة المعارضة خاصة وأنه يلتزم ما لم يلتزمه عبادة.

٣ - أما لدى الشاعر المعاصر فكانت نبرة القافية المقيدة ملمحاً بارزاً يستحق التفسير الدلالي. كما مال النص أكثر للقافية المحركة بالكسر (حركة الجري) التي أجزت الصوت بالياء.

والجدول الثاني:

يبين لنا الإيقاع الكلي الذي تنبض به حركات القافية والقصائد:

١ - فيسيطر إيقاع الياء على موشحة عبادة [٥٥٪: (١٦، ٥٠، ٢٢)٪].

٢ - وكان الأمر نفسه وإن كان بمعدل أشد في النص المعاصر فبلغ [٧٧٪: (١٧، ٦٠)٪] مما يعني استقرار إيقاع هذا الأصل - نص عبادة - في نفس الشاعر

واستغلاله لمعطياته الإيقاعية بطريقته الخاصة أكثر من إيقاع معارضة ابن سناء، وإن كان قد استفاد من الأخير التزام القافية في الأغصان وتقيد مثله بما نُوع فيه عبادة.

٣ - وإذا كان ابن سناء يحاول في نصه أن يجعل الصوت السائد هو قافيته المقيدة وأن يجعل الياء والالف تنويعات عليه، فإن الشاعر المعاصر يجعل ياء اللد صوتاً شائعاً وخلافه (الالف والقافية المقيدة) تنويعات عليه.

ومعلوم أن «الوقف بالذمزة في إيقاع الشعر حيث يجعل الروي والوصل كتلة نطقية واحدة لا يحتاجان إلى ما يتمسهما مقطعياً» لأن كلمات مثل (سيدي - ربي - يرتدي - غدي) يمثل الروي والوصل فيهم مقطعاً واحداً هو (دي) وهو مقطع مستقل (ح ح ح) أو كتلة نطقية واحدة تترد بتميزها متى التزمنا القافية. أما الوقف بالقافية المقيدة نحو بعض قوافي ابن سناء (ظلم - حكم - ألم - ندم) فإن الروي المقيد للترزم دائماً يحتاج لصوت آخر يتممه مقطعياً وهذا الصوت قد لا يكون ملتزماً كما في الأمثلة؛ فتتردد الكتلة الصوتية وفيها جانبٌ ملتزم دائماً وجانبٌ آخر غير ملتزم.

وبتميز القصيدة المعاصرة أيضاً عن غيرها بإفصاحها عن نظم القوافي في جهرية ووضوح ولعل هذا نابع من:

١ - التقفية الداخلية بين شطري البيت تلك التي اعتمدها الشاعر على طول الموشح الأمر الذي منع اللنشد من إمكانية الوصل بين الشطرين وما استلزمه التقفية من وقف عروضي صار ركناً من أركان بنية الإيقاع وما يستتبعه الوقف من إبراز لها.

٢ - ما اعتري التفعيلة الأولى من البيت (تفعيلة الشطر الأول) من إشباع (هنا في حروف الوصل الياء والألف لتمام الوزن وتمام بنية الكلمات)، والإشباع قريبٌ من مطلب الوقف.

٣ - أضف إلى هذا أن الوصل الذي حُفِلت به القوافي يعتمد على أصوات يأتى لها قوة إسماع إيقاعى ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعى (٢) حيث تشبه أصوات المد الشوكية الرنانة والأوتار التى لها ميل طبيعى نحو التذبذب، والتى بمجرد قرعها أو شدّها تنفج فى التذبذب بمعدل معين ومن ثم يضاف إلى تطلب الوقف بعد حروف المد قوة إسماعها ورنينها، وتركزها الإيقاعى.

٤ - كما يحكم القوافي شكلان من اشكال النبر:

شكل سائد يمثل جُزْءَ نبر القوافي حيث نجد مقطع القافية هو (ص ح ص - ص ح - ص ح ج) فى كلمات (سبى - رى - يهتدى - معتدى - ذلى ...) وطبقاً للمنجح الذى نرتضيه فى تحديد النبر (٣) يصبح المقطع الثانى (ص ح) هو المقطع الحامل للنبر دائماً، وهذا الأمر مطرد فى جميع القوافي وتضمي الكتلة الصوتية المقابلة للوتر المجموع فى تفعيلتى العروض والضرب متميزة بوضوح سمعى حيث يمثل النبر ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة فى السمع عن بقية ما حوله من أجزاءها (٤) وهذا يسهم فى إبراز القافية ولا يخرج عن هذا الشكل النبرى إلا قوافى الغصن فى الدور الثامن فمقاطع الشطر على الصورة (ص ح ج - ص ح - ص ح ج ص) نحو (يا صلاح - والصلاح -) ومن ثم يضمن المقطع الأخير (ص ح ج ص) النبر وليس المقطع قبل

الأخير كما سبق وهذا يميّز هذه الأغصان من سائر الموشح.

يتبدى مما سبق تفسير عَن وشدة الإيقاع القافى فى القصيدة المعاصرة، هذا باعتبار النص نفسه وأيضاً مقارنة بالنصوص الأخرى التى اشتركت فى تولد هذا النص - على الأقل من الناحية الشكلية - والتى لم تتوفر لها هذه السمة؛ فعبادة صاحب النص الأول وإن كان قد التزم التقفية فى الأسباط فلم يلتزمها فى الأغصان، وأبن سناء فى معارضته غلبت عليه القوافى المقيدة حُرِّمت القوافى قوة إسماع حروف الوصل. وإذا كان الوقف العروضى أو الإيقاعى قد أسهم بهذه الصورة فى بروز إيقاع القافية فما حجم إسهام الجانب المعنوى؟

إن الاستقلال الإيقاعى بمفرده ليس موجباً أو مهيئاً للوقف، إذ أن الاستقلال المعنوى الدلالى مُنْسَقٌ له أيضاً؛ فجات الشطور الأولى من معظم الموشحة المعاصرة على هيئة تمكّن دلاليّ من الوقف على قافيتها؛ فجلها فى صيغة الفعل الأمر، وهو مع فاعله استوفى ركعتى الجملة نحو (كللى - ذلى - واقطفى - واسملى - مئلى - انمير - اسكب - هللى) وجاء بعضها فى صورة النداء (سبى - فليدا - عئلى - ياصلاح) والنداء له فى عُرْف النص استقلال، وذلك يترسّخ الوقف الصوتى الإيقاعى فى القافية بوقف دلالي واضح فى معظم القصيدة، فتبرز القافية باجتماع الوقفين.

وشدة إيقاع القافية وعنفها يتأثر مع الدلالة العامة للسيطرة على النص والتى تأخذ طابع الغضب والثورة.

ويتصل بالتمييز الإيقاعى أغصان الدور الثامن فتتبعلة (فاعلات مستعلن مستعلن فاعلات) خلافاً لسائر

وفيما يتصل بالتنسيقات الصوتية فَحْدُ القافية الكيفي والتزامه نمط رئيسي يملك على النص إيقاعه، كما تتضمن صور الجناس ضمن هذه التنسيقات ومنها (كلى - ذلى) وهى من قبيل الجناس الناقص، ومنها (مدى - يدا - جدى) (صلاح - صباح - سلاح - مباح). ومنها ما كان اللفظ مُضْمَنًا لفظاً آخر بتمام بنيته الصوتية نحو (راح - استراح) أو جُلّها نحو (رَجّعى - واسترجعى). كما جاء فى النص مشاكلات متسلسلة يُسَلِّم اللفظ إلى آخر نحو (موطنى - سامنى - أعينى) وأخرى تدور المشاكلة فيها بين طائفة من المفردات المحصورة فى دور واحد نحو (رَجّعى - واسترجعى/ ورَجّعى - وموضعى - ونَعى/ وموجعى).

ولم تكن هذه المجانسات مجرد تفاصيل يمكن الاستغناء عنها بل كانت خصائص جوهرية للإنتاج الشعري، فمن خلال شبكة من الترابطات الصوتية وصل الشاعر صوتياً بين أمور تبدو منفصلة معنوياً ودلالياً. فتضخى القصيدة سلسلة من وحدات متماثلة صوتياً متباعدة دلالياً «فيوقف عند المتلقى لونا خاصاً من الفهم مختلفاً عن الفهم الواضح التحليلي الذي تثيره الرسالة الشعرية العادية» (٥) فتخلق بنية التوازيات الإيقاعية لونا من الدوران فى بنية النص تكسبه قيماً موسيقية يفارق بها ويجاوز اللغة العادية إلى حيث يتحقق للنص عناصر شاعريته أو إنشائيته.

ويمكن لنا مع شيء من الثقة أن نعتبر شكل اللغة هى المحدد لأدبية النص وشاعريته. ومن عناصر اللغة الكلمة تلك التى تستخدم بطاقتها الانفعالية والتصويرية والإيقاعية حيث تكثف الانفعال والشعور إزاء الموقف

تفعيلات البحر وكذا قافيته (لاح) (ره) الأمر الذى يجعله ملمحاً أسلوبياً ينتظر التحليل. إن هذه النقلة الإيقاعية يرافقها نقلة موضوعية هامة، فيمثل الدور (محور الخلاص) ولكن الخلاص ليس ملمحاً يوتوبياً بالفارس الأسطوري الذى يصعد من أعماق التاريخ ليصبح الأوضاح - فهذا ما لا يقوله سياق النص - خاصةً بعددهن يتوحد فى الشاعر (ممثلًا للضمير الجمعى) للوجهاء: الوجه المصفيق الذى ترد به الجموع الذاتية ملمحاً فى حضرة من يستبد والآخر للتواري فى جدران البيت وجلسات المقربين ليتوحدوا على السخري والرفق والمواجهة (سبى العاضد يا وجه زمان ردى) - ثم يسترسل فى فضح ارتكاساته من مابيع الضعف والضرر، فالخلاص لا يعنى أنه فى ذات هذا الفرد (صلاح الدين) بل تصبح الجموع كلها يداً ضارية تقول كلمتها كاشفة عن وجهها رغم كل شيء.

وسمع سكن القافية أو تقييدها مع اللد السابق على الروى واحتكاكية حرف الروى نفسه (الهاء) بتصوير إيقاع صيحات الحسرة والندم (حصن مباح - والسلاح - تلثم المجد به واستراح).

ونظرة عامة لشكل الموشح نجده يعزف سيمفونية من التوازيات والتنسيقات: توازيات صوتية وإيقاعية وقافية كما وكيفا تردّد بنسق خاص داخل كل دور. وفى داخل الموشح ككل منها ما يعزف لمن التكرار ومنها ما يعزف لمن التماثل حتى أنها تبدو كما لو كانت تتم بصورة إيجابية تنضوي فيها التنسيقات الجزئية فى إطار تنسيقات أوسع فتدور القصيدة حقاً (بنيةً للتوازي المستمر).

وتمسك طاقته الخيالية بأطراف الإحساس قبل أن يتلاشى ويذوب في مسارب الحياة.

والشاعر يعتمد على إثارة دلالات انفعالية (لا مركزية) تتوحد بها المفردات وهي سمة تشارك في تفرد بصمته اعتماداً على رفاة عذقه على محور الاختيار. ومنها نموته وأوصافه التي الحقها بالماليك نحو (الأعظم المشبهه - أمراء الزمن الأجوف - مثقوب الإبا - الأعين الخائنة) فيقول مثلاً:

أين لي بالعاضد الملعون في مقتل
موغل إيفال ياس في الشما موغل

فإذا كانت كلمة ملعون تجسد انهيار هيبة السلطة متقطعة في طعنته من هو على رأسها فإن كلمة (في مقتل) تجسد الانهيار المادي والسقوط الفعلي خاصة مع إضافة الوصف (موغل) لهذا المقتل الذي يصور كراهية وانتقام أليد الضارية وبفضها يؤكد التمييز الذي جاء بعده (إيفال ياس في الحشا). وهذا اليباس أيضاً (موغل) إضافة إلى رفاة اختيار مفردة (الحشا). وتتضح قيمة اختيار المفردات عندما نعلم أنها وسيلة الشاعر البيانية الأولى لتشكيل الخيال الشعري؛ فالفارسي المخبر (يعتلى ذؤابة من أمل مشعل)، وللريح سهوات فترجع وتسترجع ويصبح الزمن موهجاً ويصبح له خطايا توقع عليها سهوات الريح. ونجد أيضاً الإصرار يعتلى وسنوات القهر تنزف، لأن الزمن أجوف وأمره يتوارون خلف من هو مثقوب الإبارجف.

إن وسيلة هي الكلمة الساحرة التي ينفذ إليها عبر ثقافة عربية واسعة يلتقطها بصاسية خاصة باحثاً -

كلك الشعراء - عن الجدة والتفرد، إنه يقتض منفراته وقد يعز على البعض إدراك دلالة بعض منها، ولكنه في ذلك غير متكلف ولا متصنع، إنها ثقافته الخاصة حتى كانت لغته كذلك في شعره وفي كثير من نثره، ويطلق د. الطاهر مكي على لغته في مقدمة أحد دواوينه قائلاً «الألفاظ رموز لآليات شتى، متشابكة فيما وراء الوعي، وذات ظلال كامنة فيه لدواع تنصل بالشاعر نفسه أو تقتضيها طبيعة الألفاظ نفسها أحياناً أخرى، ويقدر ما تكن طاقة الشاعر النفسية قوية، يجيء استخدامه لهذه الألفاظ واستيعاء رموزها، واستدعاؤها في اللحظة المناسبة في غيبة الوعي دائماً عند الشاعر العظيم» (٦)

ولا يخفى مدى وعورة الطريق الذي ارتاده باختياره الموشع شكلاً فنياً ولكن تمكنه الشديد من ناحية اللغة حفظ عليه قدرته في ارتياد جوانب هذا الشكل ومبدأ الشاعر «صحيح أن الشعر إلهام وعلب ولكن صحيح مثله وأشد أن الشعر صنعة، وكل فن فيه صنعة، والصنعة في الفن الجيد أن تخفي الصنعة وتمحو آثار الرحلة والجهد» (٧) فالشكل - في منظر الشاعر - «لا يمثل عائقاً أمام شاعر لديه ما يقوله وفي ذرعه الإبانة عن نفسه» (٨) إنه يقول:

عزيزي المدي، حسبي من الشعر إنني
أؤذي به للنفس كل فريض
تأبى في العروض سماحاً
ولم أك يوماً تابعاً لعروض
قواني قد أخفيت منك جهاداً
فإن تجمعي عند اللزوم تروضي (٩)

التميزة التي لا تتجاوز أصابع اليد وهي تحديداً (تراف - عُنْلى - كَلَى - أهْلى - مُرْسِل - أجمل - السنا). وعندما استخدمها الشاعر المعاصر وجدناه يحورها من إسماء تراكييب النص المعارض لختنظم في تراكييب نحوية أخرى خاصة بالنص الجديد، ومن ثم يحورها السياق المحدث من صورتها الأولى:

القصيدية المعنية معارضة لموشحة أندلسية كما يقرر العنوان «من موشحة أندلسية» ومن ثم يجب على التحليل النصي أن يأخذ في اعتباره بنية النص اللغوية في ضوء رواهده.

ولم يرتبط النص بالنصين الآخرين (نص عبادة ونص ابن سناء) على مستوى المفردات إلا من خلال الكلمات

موشحة مصرية	موشحة عبادة بن ماء السماء
١٠ - واقطلى (النار) كل عصي الرأس لا ترافى	٥ - وأرافى (المحبوب) فإن هذا الشوقى لا يراف
٢٢ - عُنْلى أسالكم لا تشتموا بالولى	١٦ - عُنْلى من ألم الهجران فى معزل
١٧ - موغل إيغال يأس فى الحشا مرسل	١١ - كيف لى تخلص لى من سهمك المرسل
٢١ - أجمل يا أيها القيد ولا تقتل	١٢ - فصل واستبقنى حياً ولا تقتل
١٢ - واسملى أى شىء بالعنا مقول	٢١ - أجمل ووالتى منك يد المفضل
	١٣ - يا سنا الشمس يا أبهى من الكوكب

الأسلوب الخبرى، وتحديداً، فالنمط الرئيسى المميز لأسلوب القصيدة هو أسلوب (البدء - الأمر) وعليه تقوم بنية النص وخلافه تنويعات عليه وحسبنا أنه استغرق الدور الأول، والثانى والسابع، والثامن بصورة كاملة إضافة لأسماط الدور الرابع وأغصان الدور الخامس ويبدو استغلال الشاعر لحد الإيقاع بشطره الذى يمثل تفعيلية واحدة، فاستقطبته الجمل الأمرية السريعة القصيرة، إنها مفردة واحدة لكنها جملة مكتملة إنشادياً (كللى - هلى - أهلى - واشتفى - واقطلى...) وهي تجسيد حدة الانفعال وتأخذ بالإيقاع نحو السرعة كأنها طلاقة، إنها تمثل الرفض المكبوت الضاغط الذى أخذ

● ومن ثم لا يمثل النص المعارض توصية محددة يتبعها الشاعر ولا هيكلًا مغرغًا يملؤه بمفردات ونظمه، إذ لا يتعدى دور المثير - ولا يعنى هذا التهورن من شأنه - بعيدا، أخذ وعى الشاعر فى البحث عن صيغته الخاصة ويصمته التميز.

وهذه القدرة تعنى أنها مجرد مفردات رسيها هذا المثير فى وعى الشاعر الذى أخذ فى تشكيل موضوعاته بلكياته الخاصة.

كما تميز النص أيضاً على المستوى التركيبى فيبدو منحنياً إلى الأسلوب الإنشائى كثيراً على حساب

فألفي	مهما يكن من سره يكشف
فألحما	يبغض لون الشمس لون السما
الأمة	أسمى دلها السيدا
أمراء الزمن الأجوف	تخفتي بكل مثقوب الإيا
مأمنى	تحرسه خائنة الأعين

ولعل هذا يفسره تتابع الأحداث على ذهن الشاعر وتكثيف وعيه لعنصرى الحدث والزمن، وهذا يعكس توافر الانفعال وتوتره، فهو يكاد لا يمرر جملة اسمية خالصة إلا ويبنيتها على فعل من أفعاله العنيفة الدلالية، وفي تشكيل هذا المعنى أسهم الإيقاع بقدر إذ حصر المبتدأ (طرف الإسناد) في الشطر الأول بصورة مستقلة وأعطى للساحة الإيقاعية اللازمة في الشطر لحي، هذا الخبر الجملة وما يستلزمه من توافر نحوية.

يتطايرو هنا وهناك، وليس الوزن في ذلك قوالب تنتظر إن تملا، ولكنه قيم تنتظر من يفجرها، فمجيء الشطر الأول - في معظم القصيدة - في صيغة الأمر ليس استجابة لفقد الإيقاع (الوزن - القافية) قدر ما هو طلبية لصاجة الأسلوب حيث تراوحت الأبيات بين الفعل والاسم ول الحرف أيضاً والجار والمجرور نحو (من ولي - سيدي - الخبي - مثلي - أظفني... ألحما - كلما - أين لي - بغداد - مأمنى - يا صلاح - والسبح - والصباح).

ملحوظة أخرى تتصل بطبيعة جمل النص، فعلى الرغم من قلة (١٠) الجمل الاسمية به فإن غالبيتها جاءت جملاً كبيراً - بمصطلح ابن هشام فهي جمل اسمية خبرها (جملة)، وجميع جمل الخبر فيها جملة فعلية أيضاً ومنها:

هوامش

- (١) القافية تاج الإبداع الشعري: أحمد كشك ص ٦٦.
- (٢) السابق ص ٦٦.
- (٣) اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان ص ١٧٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٤) السابق ص ١٧٠.
- (٥) بناء لغة الشعر: جون كوين، ت د. أحمد درويش ص ١٠٥، الهيئة العامة للقصور الثقافية.
- (٦) اللزويحات، من كلمة د. الظاهر مكي في مقدمة الديوان ص ٨.
- (٧) مقام للنسرح ص ١٢٢.
- (٨) هدير الصمت (بيروت): د. عبد الكريم عبدالحليم ص ١٨.
- (٩) اللزويحات ص ٢٣.
- (١٠) راجع معنى الليبي عن كتب الأعرابي: ابن هشام ج ٢ ص ٤٢٧ وما بعدها، المكتبة العصرية: صيدا - بيروت.
- (*) القصيدة تأخذ شكل الموشح، والموشح جنس شعري يكتسب تفرده من اختلاجه عن القصيدة التي تتبع الأشكال الخليلية المعهودة في شعرنا العربي القديم من حيث اتحاد الوزن والقافية، ويقدم الموشح على المتنوع، للتنظيم بين أبيات تختلف قوافيها وأخرى متفقة القافية. الوحدة الأساسية له هي الدور أو الفقرة التي تتكون من عنصرين أبيات تختلف قافيتها بحسب كل فقرة تسمى «العنزة» وأبيات تتفق قافيتها على طول الفقرات. وتسمى «السبعة» أو «الفترة». يتقدم الموشح جزء هام يسبق الدور الأول يسمى «الطلع» ويتطابق تماماً في وزنه وقافيته وعدد أجزائه مع الأسماء أو الأفعال. والسبعة الأخير من الموشح يسمى «الخُرْجَة».

مضحكات كونية



الجدول والغاية

للمعين معادلات، والعقل معادلات. وعلى الرغم من أن الافتراض قائم بأن للمعادلات وجوداً خارجياً أو على أقل أنها صورة مكتملة، إلى آخر حد؛ لما يرى أو يدرك فإنها في الواقع، وعند النظرة السليمة المباشرة، هي مجرد وهم يصنعه الذهن ويحاول أن يقيم من مجموعها الوهمي نظاماً أو كوناً يجب أن يتكسر لتحديث الرؤية حقاً، وليدرك العقل المعنى القائم الواقعي البسيط للوجود. فهل هناك معنى قائم واقعي بسيط للوجود؟ وكيف السبيل لإدراكه؟ ولندع صياغته، فهناك فارق بين السيطرة بالمعادلة على الطبيعة مهما تفرعت وتضاعفت وتنوعت المعادلة أو درجات السيطرة التي تتحقق بها، وبين معرفة الوجود أو إدراكه. ولكن أثبت ذلك جمعت إرادتي التي لا أعرف موضعها بالضبط ولا من أين تنبع وكيف تجري أو تسيل أو تتفرق، كما جندت عدداً كبيراً آخر عن عناصر الوجود التي تصنعني أو تدخل في تكويني، كما استنجدت بالمناخ ويمعاني المصائر التي تضمنتها أسفار التكوين وأساطير الخلق وعلاقات الرب أو الأرباب بالفرد الإنسان أو بالإنسان الإلهي. وكل ذلك لا أثبت صحة ما أقوله وأعرفه عن المعادلات الرياضية التي أحال الإنسان وجوده ومعرفة إلهها واعتمد عليها اعتماداً شبه كامل، مثل وهم كمالها.

أنا جدول صغير صافى الماء، عذبه يتحدر أو يفيض من مياه جوفية بعيدة الغور تغذيها نشاطات كونية كثيرة لا أعرفها، فهي تتصل بسبب وجودى وهو أمر يند عن إدراكى وعن ممارستى للوجود، وإثارته والدخول فيه يعقد ما أريد أن أقوله وهو معقد بما فيه الكفاية دون إثارة للأصل أو السبب. أنا جدول صغير، وصغير هذه تعنى الكثير مما يضعه البشر فى معادلات. فأنا فى الحقيقة دون عرض محدود إلا بامتدادات المياه فى النشع والرطوبة على جوانبى التى قد لا تكون منى أو تكون حسب المعادلة التى يضعها البشر. وأنا صغير بحجم ما فى من ماء يتحدر، وهذا يختلف حسب الوضع الذى يبلغه الانحدار وحسب درجة الانحدار، وعلى قدر ما تلقاه مياهى وهى متحدرة من عقبات أو كائنات أخرى فى الطريق. وأنا صغير لا أعرف طولى بالضبط لأن هذا يتوقف على موضع القياس، أوله وآخره، وعلى إمكانية تحديد هذه المواضع إذا كان من الممكن تحديدها.

وكل هذا، كما هو واضح، قدر ضئيل من المعادلات التى يمكن للبشر صياغتها حولى. فهناك الكثير من المعادلات الأخرى مياهى وتحليلها وعناصرها، ومعادلات حول علاقتها بالأمطار والأنواع والجدول أو الأنهار الأخرى القريبة أو المتصلة بمياهى فى موضع أو مرحلة من مراحل تكوينها وانحدارها.. زخم لا ينتهى من المعادلات والحسابات ولكنها رغم كثرتها وتنوعها لا تصل أبداً للإمساك بخصوصيتى أو ما أحب أن أسميه فرديتى التى سمحت لى أن أصل لهذه الصفحات وأن أتحدث بهذه الكلمات. فالحقيقة أن كل هذه المعادلات كائنات تسعى أساساً لنفى هذه الخصوصية أو الفردية وتبرير هذا النفى أو الإنكار لوجودها. فهل لست فرداً حقاً وليس لى خصوصية؟ إن البشر يصنعون لأنفسهم هذه الصفات ويزعمون أن ليس هناك أفراد إلا هم، أما باقى الكائنات فى الوجود فهى بالنسبة لهم مجرد أفراد من أنواع، النوع فيها أعلى وأهم من الفرد والفرد فيها ليس له من الخصوصية ما يسمح أو يحتم التعامل معه بفردية. وهذا هو الخطأ الكبير فى كل العلم الإنسانى، فهو ما زال لم يتوصل إلى الحقيقة البسيطة الأولى التى تقوم على أن العلم هو علم الفرد وأن القانون وهم والتعميم وصف جاهل عاجز محدود. لو تانى البشر فى الإدراك لأدركوا أن كل موضع أو موقع تحدده معادلاتهم هو موضوع فرد لا تنتهى معرفته فلا حدود لها ولا يمكن إدراجها أو التغاضى عما فيها من فردية. كل موقع على الأرض فرد، وكل موقع فيه من الكائنات عدد لا ينتهى من الأفراد - ، وصفات الأفراد كلها خصوصية لا تختلف عن

خصوصية الفرد البشرى وتعقيده ووقوفه على جانب من العقل متاباً على الحسابات والمعادلات بل مكسر محطم لها، له حرية الارانب في الحقل والزهور النابتة من الأرض في وحشية يصعب حسابها، وأخيراً حرية هذا الجدول الصغير الذى هو أنا فى هذا الموضع المفرد المحدد فى الغابة، على هذا البعد أو القرب من أى شيء آخر بما فى ذلك خطوط الطول والعرض، ومقاييس الارتفاع ودرجات الانحدار وحسابات الصوت والوقع على ما فى طريقي من أحجار ونباتات وفروع ساقطة أو أشجار قد تسقط وتتهاوى فتسبب اختناقاً أو انحرافاً جزئياً أو كاملاً لى على الطريق..

إن جمالى المفرد كامل ووجودى محدد مخصص على الرغم من كل عجز عن وصفه أو احتوائه. أنا جميل فى أعلاى وفى كل مرحلة من مراحل أنحدارى. جميل فى شكلى وفى صوتى وفيما تحمله مياهى من ألوان وروائح، وما تدفعه أمامها من أوراق وأشجار صغيرة وما تصطم به من صخور متنوعة الحجم واللون ودرجة الصلابة. أنا جميل بمفردى ووسط الغابة، فى ظهورى واختفائى، وفى بعدى وقربى، جميل فى صوتى وفى درجة الحرارة، فى مياهى برودة وسخونة، فى أحيانا دافئة كالدومع وأحيانا باردة كالثلج، وأحيانا أخرى منعشة كزهو البرتقال أو عطر الياسمين وفى أحيان تكون نزرة بخيلة بنفسها تحلم أو تثير حلاماً بأشجار صلبة ضخمة سميكة الأصول والفروع. إنى أنا جميلة مفردة ولها خصوصيتها وفرديتها. لى اسم حتى وإن لم يكن معروفاً أو ذا دلالة، ولى عمر ولى مالا نهاية له من الخصائص التى تحمل الصفات والقيم التى قد يجرؤ العقل على تعدادها وفهرستها، ولكنه يعجز دائماً عن حصرها من ناحية وعن إدراك تفرد تجمعها فى فرديتى... الجميلة. إن جمالى قد يكون أسلم صياغة لقانون وجودى وأقرب تعبير عن معادلة هذا الوجود.

وقبل أن تنتهى صفحاتى، فانا كفرد أتعب أحيانا من تأمل هذا الجمال - أريد أن أقول أنه من ضمن علومى الكامنة فى وجودى، هذا التهديد بأننى قد أختنق وقد أجف، وبذلك قد أموت إذا كان هذا سيسمى فى معادلات البشر. موتاً. على مقربة منى شجرة من أشجار الصنوبر الضخمة، لها أوراق عليها لمة وفرة من الزغب، وهى فيما يبدو عجوز قد نخبثها السناجب والفئران وحطمت فروعها الرياح والأمطار وزواجب المناخ المختلفة. وهذه الشجرة جزء من حياتى الآن فقد تسقط. ولست أدري ماذا سيحدث فى كل معادلات البشر لو تمددت بطولها وعرضها وثقلها على هذا المجرى الذى أجرى فيه. معادلات جديدة، أم فردية جديدة أم صفحة أخرى من صفحات الوجود؟!



من قصار القصائد

١ - المهبط

أغوصُ،
بدوامةٍ من حريقٍ،
بجذبٍ إلى القاعِ أهوى..
وأهوى، وأهوى
يهددني خطرٌ مُستحبٌ،
شديدُ النعومةِ، مثلُ النعاسِ
فيا نشوةَ القاعِ!
هأنذا في حريقِ الهبوطِ أنلِي
أسافرُ في رحلةٍ،
لستُ أدرى..

متى مُنتهاها؟

متى المستقر؟

٢ - المَطْرِب

قلتُ للمطربِ لما هَزَّنَا اللحنُ:

«أعدْ»

عاودَ الشَّنَقَ،

فلم يطربْ لما غنىَ أحدُ.

٣ - توازن

البنْتُ النافرةُ التهدين...

لكزنتي بالثدي الأيسرِ،

وهي تشقُّ طريقاً وسطَ زحامِ العربيةِ

كثُ افْعُ

فأعدتُ توازنَ جسمي،

مستنداً فوق الأيمنُ

٤ - مكابذتها

لما أرَقْنِي الشوقُ إليهِ

قلتُ أكفكف من سورةِ وجدي بالكلماتِ

فجلستُ أخطُ إليهِ رسالةَ

أودعتُ الورقَ حينئذٍ كلَّه

فارتاحتْ نفسي.

لكن حين شرعتُ أفكرُ في العنوانِ

والسفاة!!

أبركتُ بأنّي لا أتذكرُ..

فالعنوانُ

قد مسحته يدُ النسيانِ

فرجعتُ، وقد أرقنى الشوقُ إليه.

وأمامي تشتعلُ الأوراقُ!

٥ - دُعَايَةٌ

سألتني:

- ما رأيك في شعري؟

فتصنّعتُ بأنّي لم أحسنَ سمعاً،

وسألت:

- بالفتح أم بالكسر؟

قالت: بالفتح وبالكسر..

فأجبت: الفتحُ الذُّ..

الذُّ الذُّ

٦ - المحْصَلَةُ..

شاةٌ أخذت تتسلى بمراودةٍ وعولٍ الغابةِ

راوِدها ذئبٌ عن نفسه..

فبكت.

٧ - الدرويش والاطفال

لما ضاق الدرويشُ بحصباءِ الاطفالُ

ساومهم بحوانيتهُ

- كفوا عني أتحفكم بحكاياتُ

وتمرُ الأيامُ

اصبح دأبُ الدرويشِ الحكي،

ودأبُ الاطفالِ لإصغاءُ

لا عبثٌ ولا حصباءُ

لكن ما بات يعكرُ صفوَ الدرويش:

ماذا سيكونُ الحالُ؟

حين يفيض النبعُ...

ما غاب عن الدرويش:

أن الاطفالَ

صاروا مشدودين إليه

بحكاياتٍ، ويدون حكاياتُ.

متون الاهرام متن ثالث

تلاش



.. عائلة أمرها قديم، ذائع، مذكور في كتب لا تزال مخطوطة لم تطبع بعد، أما شأنه فمعلوم، رائج داخل البلاد وخارجها.

يؤكد من لهم خبرة بتسلسل الجهات الأربع أن نبوغه ظاهر، ولخطوه فوق الأحجار إيقاع مغاير، ورغم التاريخ الطويل لأجداده إلا أنه جاء بما لم يقدم عليه أحد. فلم يحدث قط أن تم الوصول إلى القمة ليلاً.. ومتى؟

في الليالي المعتمة، الخالية تماماً من القمر، وأضواء النجوم القصية.

يعرفه كل من له صلة، علماء الآثار المتخصصون، ضباط الشرطة وجنودها المكلفون، أو القادمون لمهمات عابرة، معظمها لحماية الشخصيات الكبيرة التي تجيء عادة للفرجة، وأصحاب شركات السياحة، وقدامى المرشدين والأدلاء والمترجمين، وأجانب من بقاع شتى ترددوا على الأهرام مرات، وصاروا مشدوين إليه.

حرص على رؤيته رؤساء وملوك وأمراء، ونجوم سينما عالميون ومطليون، ومصمموا أزياء، وخبراء عطور، وأثرياء يمتلكون مراكب عابرة، وأخرى راسية. يعلق في صالة بيته خطاب شكر موجه إليه من الديوان الرئاسي، يشكره على المجهود المضني الذي أبداه في تسليق الهرم الأكبر سبع مرات متعاقبة لا تفصل بين كل منها أية استراحة. إمام ضيف البلاد الرئيس الأندونيسي أحمد سوكارنو.

الثناء قديم عند أجداده، ذكر البلوى فى تاريخه أن ابن طولون أنشئ على أحدهم وأعجب به. وترجم للمقريزى لواحد منهم فى «المقفى» الذى مازال قسم غير هين منه موقوداً. قال المقريزى إن الناصر محمد كان يخرج إلى الجيزة خصيصاً ليراه ويتابعه. أما نابليون بونابرت فنصح علماء حملته برسم جده الرابع، لكنهم لم يتمكنوا لسرعته، وخفته وقدرته على الإبهار.

أسرة موقلة فى المهارة. وقوارث المسارب المؤدية إلى القمة. عند سن معينة. ربما السابعة. يلحق الأب ولده الخطى الأولى ثم يوقل شيئاً فشيئاً حتى يصبح الطموح المستمر تقصير المدة.

يقول بعض من لهم دراية بالعلامات الخفية والطلاسم. أنها تنقص كل مائة سنة مقدار دقيقة، لم يكن الأمر سهلاً. مجرد تخلخل حجر من مكانه، أو تاكل حواف آخر يطيل المسافة أو يختصرها بالإجمال، يحدد بالخطأ.

ما أقدم عليه هو، ما انتهت إليه جعله مثلاً يضرب، وقدوة لمن سيأتى بعده، إذ أمكنه اختصار المدة مرتين خلال عشر سنوات، من ثمانية دقائق إلى سبعة ونصف، إلى سبعة.. هذا توقيت، غير مسبق بالمرّة، لم يدونه مرجع قديم أو حديث، صارت قدرته علامة على بلوغ المرام الوعر فى الزمن القليل. مشيت سيرته بين الناس، فأعجبوا به، ومالوا إليه، وكثر الثناء عليه.

كان وحيداً، لا أشقاء له، جاء بعد انتظار سنوات سلم خلالها والداه بقضاء الله وقدره، عندما وصل خافاً عليه العين والحسد، أحاطاه برعاية وحذر، لم يرتد قط الثياب الزاهية، إنما كان ملفوفاً فى الملابس السوداء، وُسمت جبهته بدوائر البين الغامق، كذا وجنتاه، ومقدمة فكه. رغم حرص أمه عليه من رقة الهواء، من التهمة السارية، إلا أنها رفضت إطلاق اسم أنشئ عليه، أن تخفى ذكوريته بملابس البنات كما اعتادت قليات الخلفة، مع أنها لو أقدمت لما شك الأقربون. فالولد كان مستدير الوجه، واسعاً، عميق العينين، مليح التقاطيع، يؤكد كل من رآه أنه كان دائم التطلع إلى جهة الأهرام، إلى الغرب، لو حملته أمه يستدير، إذا حادت به يرتفع صراخه، مع الوقت اندركت فلم ترضعه إلا إذا جلست وظهرها إلى الأهرام. عندئذ تعلق شفاته ببديها، وإذا يكتفى يدركه النوم العميق.

هل كان مشدوداً لأمر خفى لا يعلمه؟

هل كان يلقى نداءً لا يمكن لأخر سماعه؟

أم هو تراث أجداده الأقدمين الذين وزعوا أيامهم وأقنوا أعمارهم فوق تلك الأحجار؟ لا يمكن لأحد القطع، وإذ يصغى إلى ذكريات أمه عنه، تحاول استفزازة، دفعه إلى النطق، إلى التفسير، لم يقابلها إلا بابتسامة قانعة، راضية.

لم تدر أمه إذا كان يذكر لحظة فطامه، عندما تبعت والده قبل الغروب وأوغلا سبع خطوات داخل المرتقى. كشفت ثديها الذي دهنت حلمته بالصبار المر، ترددت صرخاته - ياعين أمه - لكنه خطأ خطوة باتجاه كينونته الغضبة، الخاصة.

لم يخف والده سروره المبكر بارتباط وحيد، اتجابه الدائم إلى الأهرام. لذلك لم ينثن، أقدم على تلقيه أسرار المسالك المؤدية. قيل إنها أربعة. ويؤكد آخرون أنها ثمانية لمن أتقن. في الثامنة صحبه حتى المنتصف، في العاشرة وقف إلى جواره فوق الذروة حيث تنتهي المادة ويبدأ الفراغ. أشار إلى المعالم الدانية والقصبة، عندما بلغ الثانية عشرة أصبح باستطاعة الأب أن يقعد بين الزوار المتفرجين، أن يتابع خطى ولده، قفزه الرشيق من حجر إلى آخر، في المثلوع أو النزول.

بدا وكأن المهارات المنشرة والمتوارثة انتقلت إليه واستقرت عنده، تعلم القراءة والكتابة، وأعجب به أساتذته، قالوا إنه عاقل «رزين» يسبق عمره، كثير الصمت والاقتصاد في الكلام، والصيانة.

مرة واحدة انزعج والده لسؤال مفاجئ لم يتوقعه..

«هل تسبق أحد أجدادى الهرم الأوسط»

لم يشأ والده أن يظهر انزعاجه، أن يفشى إليه بالمصاير الكامنة وراء صعود هذا الهرم بالذات، مازال جزء من الكساء ودى اللون، الجرائيتى، المغمور بالأشكال والحروف، يغطي قمته، لم يرغب فى التهويل ولا التخفيف، إنما قصد أن يتبع للصدق، إلا يخفى عنه أمراً، لكن بحذر.

فى الولد شيء غامض، يجعل المسنين، المهابين، يلزمون الصمت عند ظهوره، يبديون الود ناحيته، يعاملونه باحترام. أطلعته والده على الواقعة الوحيدة التى جرت منذ ثلاثة أجيال، عندما أقدم أحد الأبناء على الصعود.

لم يبد تحذيراً صريحاً، لكنه خشى أن يقدم على المحاولة، لكن رغم عودة الابن الغالى للاستفسار والتقصى إلا أنه لم يشرع، كان اهتمامه الدائم بالهرم الأكبر، خاصة الذروة، المنتهى، كثيراً ما صعد

إليها بدافع من عنده وأمضى الساعات الطوال منفرداً، وهذا ما حير أباه وأخاف أمه. خاصة صمته المكين، وقلة بوجه.. يثبت بصره تجاه الأهرام ولا يحيد عنها بالساعات. مما أقلق والديه حتى إن أمه سعت سراً إلى الشيع المغربي لإعداد حجاب يقيه المهالك، ويغاث الزمن، لكن المغربي «المربط» المتوحد بالوقت، والصمت، قال لها إن ابنها ليس فى حاجة، لأنه موعود.

موعود بماذا؟

لم يفسر المغربي. لم يشرح هكذا هم.. يصعب استخلاص الحقيقة منهم، لم ينه ذلك قلقهما الدائم عليه. خاصة والده الذى لزم الدار مع وهنه، وتضعض أحواله، لىم انتهت إليه أمور غريبة راجت وشاعت عن أجداده السابقين، لكن لم يسمع عمن يشبه ابنه. مازالوا يقصون عن جده الثانى ذى الساق الواحدة وقدرته على تسلق الأهرام بساق واحدة، قفزاً وانحناء مع استناده إلى الحجارة الضخمة المتراسة، وإقامة جده الثالث لمدة شهر كامل فوق الهرم الأكبر، لم ينزل مرة، ولم يزوده أحد بكسرة خبز أو شربة ماء. لم يبع لمخلوق بمصدر زاده، وقال البعض، وأكدوا، إن طيوراً خضر كانت تزقه بالثمر والقطر. يؤكد الرواة أن الذروة لم تكن تتسع وقتئذ إلا لشخص واحد، كانت نظيفة مجلوة كأنها لم تنقص شبراً. سمع عن أحد الأقارب الذين سعوا فى زمن بعيد، نخل وغاب، حتى انقطع كل رجاء فى عودته، لكنه ظهر بعد أربع وعشرين سنة أمضاها كلها فى عمق الهرم.

أين؟

لم يجب

كيف؟

لم يفسر.

أبدى الولد اهتماماً بجده الذى انقطع فوق، عند المنتهى، شهراً بأكمله، صحيح أنه لم يلح فى الأسئلة، لم يستفسر كثيراً، لكن اللفظ المنطوق عنده يعنى الكثير من شخص طويل الصمت. عند إفصائه بمثل تلك الاستفسارات تشخص أمه متطلعة، واجفة، حتى لتحبس أنفاسها.

قال أبوه إن إبداء مثل تلك الخشية لا محل لها الآن، الولد عاقل، وإذا كان يتسلق بمفرده، ويجتاز هذا الارتفاع الوعر، ويبدى من الهمة ما جعله موضع إعجاب وطلب. فلا داعى لإظهار خوف لا يليق إلا بالصبية.

تقول أمه إنه سيظل صغيراً بالنسبة إليها. حتى بعد زواجه وإنجابه البنين والبناات. عجل الله بيوهم
فرحه بعد أن يرزقه الله بآبنة الحلال التي تصونه وتريح باله.
مرة واحدة قالت إن طول صمته يقلقها.

من يره فى أثناء تسلقه لا تخطر بباله قدرته على السكون، صعوده مختلف، يستمتع والدو بمنابعتها،
بمجرد ملامسته أحجار الهرم، تسرى عنده حيوية وتهدر طاقة، يخف، يثب، لا يتطلع إلى أعلى. لكنه
ينتقل برشاقة مصيرة. كأنه يتبع صوتاً خفياً يده، أو يمد يده إلى أكف لا يراها إلا هو. ترفعه عند
مواجهة حجرين متلاصقين، مرتفعين، يجب القفز فوقهما لاختصار جزء من ثانية. بل إن لون بشرته
ليتغير، قرب الذروة يصبح شبيهاً بلون الأحجار التي فقدت غطائها منذ زمن، لون وسط بين الأصفر
والأبيض والبنى، أحياناً لا يمكن توصيفه بدقة. كأنه قدمنها متصل بها عبر خيوط غير مرئية، ياسلام..
لولا سرحته الدائمة تلك، وذهاب عينيه إلى بعيد، لفارق الدنيا مطمئناً عليه.

الحق.. لم يبالغ والداه فى خشيتهما. كانا يرقبانه بدهشة، بحذر بخوف من وقوعه فى الجذبة. أو
استسلامه لسيطرة قوة غامضة لا يعرف مخلوق طبيعتها. ولا تنفع الأحبة والأوردة فى دفع أذاها. ليس
كل ما تضعه الأهرام وتلك الجبابات مكشوفاً، مباحاً.

كان متعلقاً بالأهرام، دائم النظر إليها حتى وهو فوقها، لا يكف عن الطواف بكبيرها وأوسطها
وصغيرها المكتمل منها والناقص الخفى والظاهر، مثل هذا الشغل غير جديد، لا يثير، فهو ابن عائلة
قديمة الصلة. كان محور تفكيره من نوع آخر، بما وراء هذه الأهرام، لم تستغفره الأمور التي تشد انتباه
من يماثله عمراً، حتى مرافقته لم تحدث تلك المطبات التي يقع فيها عادة من ينتقل عبر أطوار العمر
المختلفة، خاصة من الصبا إلى الرجولة.

فتيات ونساء من أجناس شتى تعرضن له صراحة، وتلقن به، إحداهن عرضت عليه مصاحبتها إلى
المانيا، وله ما يشاء، ما يطلب، أحوالها ميسورة، ولا تكف عن الرحيل وزيارة البلدان بهدف الفرجة،
والمشاهدة، أخرى من اليابان لاتزال تبثه هيامها عبر خطابات تصل إليه بانتظام. تحتل مركزاً سياسياً
مرموقاً فى الحزب الحاكم، بل إن رجالاً هاموا به، جاء بعضهم لرؤية الأهرام فلم يروا إلا قوامه،
ورشاقته، وملامحه التي تبدو كأنها خرجت من جدران معبد فرعونى.. هكذا وصفه مسئول كبير بحلف
الأطلسي، يسكن مدينة لوكسمبورج!!

كان يعرف جيداً كيف يكون الجواب، سواء كان اعتذاراً رقيقاً، أو نهراً حازماً، قطعاً. يعرف كيف يعبر عن نفسه جيداً من خلال إقناعه أربع عشرة لغة، يجيد الحديث بمعظمها ولا يكتبها شأن أبناء المنطقة المخالطين للأجانب القادمين من كل فج، إلا أنه تميز عن الآخرين بقدرته على قراءة النقوش. ونطق الهيروغليفية، تعلمها من مفتشى الآثار القدامى الذين قريوه واستعانوا به فى مهام متعددة، هو مثلاً الذى حدد موضع الحجر الساقط يوم الزلزال الشهير. مسئول كبير بالهيئة العامة للآثار - رحمه الله - صافحه بعد نزوله، تطلع إليه ثم خاطب المحيطين به قائلاً:

«إنه يعرف عن الأهرام أكثر مما نعرف كلنا...»

هل كان الرجل ملماً ببعض مكنونه؟

بالتأكيد لا، لأنه لم يجلس إليه، لم يسمع منه، لكنه تلقى عنه بعض الإشارات فأدرك واستوعب. من عبارات تفوه بها، من دلائل أخرى لا يمكن الإحاطة بها جملة.

عندما بدأ يفشى لوالده أخفى الرجل جزعه، تقدم فى العمر إلى درجة لا يمكنه عندها الإصغاء، ما سمعه أثار عنده أصداء لم يبيع بها مخلوق.

قال إن هذا البناء الهائل من الحجر، سواء كان الأكبر أو الأوسط، إنما هو مجرد أمر ظاهر لشيء آخر، لمعنى.. ربما، لتكوين، لحقيقة، لقوة ما.. يجوز هذا كله، لا يمكنه التحديد، لو علم وأحاط لاستقر وهذا.

لم يكن دافعه ومحركه لصعود الأهرام، وحفظ المسالك، وتجاوز المدد المعروفة المدونة، من أجل مواصلة دور متوارث، اتقنه الأجداد كمصدر رزق، وانتزاع الإعجاب من غرياء عابرين، إنما كان وسيلة للوقوف على ما يبحث عنه، ما يقضه منذ أن وعى وأدرك الفرق بين الأصل والظن، بين المتبوع والتابع..

ما وراء هذا التكوين؟

لماذا جاؤا بهذا الشكل؟

كيف تتصل المادة بالفراغ؟

تلك القاعدة الهائلة من الأحجار الضخمة التى تقل كلما اتجهنا إلى أعلى. حتى تنحسر الكتل الهائلة، تتلاشى عند حد معين، بعده يبدأ الفراغ، ينفذ المحسوس القادم من أسفل، ويبدأ اللانهاى، ليست

القاعدة إلا نبذة من العالم الأرضي، نبذة تمت إلى الكواكب كافة، متصلة بما هو اشمل، وعند الذروة تبدأ النقطة غير المدركة بالنظر، ما هي إلا البداية والنهاية معاً لما يعسر على الأفهام إدراكه أو استيعابه. تلك النقطة شاغله..

أرضية محسوسة، أو لا مرئية

أجدها ثابت، أو غير محدودة، متصلة بحواف الكون، الملح ولم يفسر، ربما لأنه لم يشأ التصريح، وربما لأنه لم يدرك.

لم يستوعب، لابد أن أموراً أخرى جالت عنده ولم يلمح إليها

لم يكن باستطاعة والده أن يجادله، خاصة بعد رحيل أمه الأبدى، وتضعض بنيان الرجل. عندما رأى ابنه يقف في الفناء لحظة انبلاج الخيط الأبيض من الأسود. لم ينطق، لم يسأله عن الجهة التي يقصدها في هذا الوقت، ربما أدرك اللائحة، اكتفى بالتطلع، بالتزود من فراحة حضوره، وسموق عزيمته، بخبرة الأيام الطوال التي قطعها وعبرته إيقن أنها اللحظة التي أمضى أزمته يعد لها ويحتسب..

عبر الباب، خرج إلى الطريق الصاعد، لم يتوقف لحظة، لم يلتفت إلى الوراء.

بدأ تسلفه بسهولة، ييسر، لا يصعد الآن ليستعرض مهارة، أو ليبهر ضعيفاً، أو ليتقن طريقاً جديداً يختصر به المدة، إنها تلبية، وإبداء جواب، ثمة دافع غامض الكنه، لم يطلع عليه شاهد، ولم يلمحه راصد، يؤدي به إلى أعلى، إلى الذروة، يتقن الوصول إليها عبر عدة مسالك تتخلل تلك الأحجار التي تبدو للمتلعل الغريب متباعدة رغم تلاصقها، لكنّها النظام عينه.

في طلوعه هذا لم يتبع طريقاً أدى به يوماً، إنما كان يتقدم متخطياً كل النقاط التي بدا مستحيلاً الاقتراب منها يوماً، ويؤكد أبوه الذي زحف حتى بداية الطريق، أنه كان باستطاعته أن يراه رغم إعياء النظر، وغبشة الفجر، وانقطاع الأسباب؛ يريد العارفون، المدركون لبعض مما وراء الحجب، المتلمسون اتجاهات المصائر، أنه بمجرد وصوله إلى الذروة، أقصى للمسافة المتاحة، تالق عاكساً ضوء الشرق الوليد كافة حتى ليتمكن رؤيته من بعيد، من سائر الاتجاه، ربما ارتدى قميصاً يمت إلى الأجداد. بدا منه ما يشبه الرقص فرحاً، كأنه يدرك القمة أول مرة، هذه المساحة الضئيلة التي أمضى أحد أجداده فوقها

شهوراً بغير زاد معروف، التي تلخص كافة ما يقع تحته، ما هو موغل في باطن الأرض. وذلك الفراغ المهيب، الذي لا يمكن حده، ويطمس كل الفواصل، ويسوى بين الموجودات.

لم تكن حركته الدائرية، المتوثبة تلك، إلا تمهيداً لتلقى تلك البغثات من الإشراقات المفاجئة، المتوالية، والتي أخذته من كل جانب، تخللته، اجتاحتها، دفعت به وإليه مستقر النغم، ومصدر كل حلم، جذر كل توقي، سر اندلاع الرغبة وانطفائها، والدافع لميل الغصن وفراقه عن الجذع..





شهقة الطين

لم يكن ظلُّها
 كان محضُ فراغٍ يدور على نفسه
 وهي تنسلُّ من مائها
 تتقيَّبُ في شهقةِ الطينِ
 عاريةً من رحيقِ الثيابِ ومن مطرِ الشعراءِ
 الرياحُ دفاترُ أيامها
 والهواءُ وسادةُ أعضائها

الأصابعُ أشروعُ
 فوق سرتها حجرٌ نائمٌ
 ومسودةٌ من غبارِ سينمُرُ بعدَ قليلٍ
 وبعد قليلٍ.. يطوفُ.. ويدخلُ فيما وراء القميص: سفائنُ غرقى، هياكلُ من

معبدن غامض تتلألأ، شمسُ تمرَّقُ برُّسَهَا، تتأوُّهُ في رُقَرَقَاتِ الرتوشِ،
وتشخبُّ.. نايٌ قديمٌ يطاردُ بَحَّتَهُ تحت سَفْحِ الرموشِ.. وداعاً لأرجوحةِ
الطُّفلِ، للشرقاتِ..

وأهلاً بملحِ المتاهةِ
أهلاً بحبْرِ الجذورِ

طَرَقَةٌ.. طَرَقَتَانِ وينهمرُ الضوُّ..

رأسُ إيزيسٍ مشتعِلٌ
والسَّمَاءُ على حافةِ السُّطحِ: خذْ أمتي
واسحبِ البحرَ مِنِّي

رجُ صلصالٍ أنْتها

وتأملُ لهوَ الفضاءِ على الكتفينِ
الشُّقوقِ تَوْصِوصُ.. خَرِيشَةُ تتهجَّى أصابعَهَا
يتسلَّقُ قامَتَهَا ويَمُوهُ تَكْوِيرَةُ الثُّنْيِ
ذَوِيهِ في صِلَاةِ الجهاتِ
الينابيعُ تَهْدَرُ.. والعشبُ يرسمُ مجرىَ الخطوطِ
هنا سوف يهبط جيشُ الغزاةِ
يدقُّونَ أوتادَهُمْ تحت قوسِ الشُّفَاهِ ويبتهلونَ..
الحمامةُ تَفْلُتُ
والطُّوقُ يركضُ

كَانَ بِالْأَمْسِ طِفْلاً
يَزِينُ أَقْمَارَهُ بِالْمَحَارِ وَيُنْثَرُهُ فِي حَنَائِهَا الرُّسُومَ
الْكِرَارِيْسُ حَقْلٌ مِنَ الْبِرْتَقَالِ
وَصَوْتُ الْمَغْنَى بَعِيدٌ..
يَشْبُكُ إِصْبَعَهُ فِي يَدِ الْبَيْتِ
رَائِحَةُ الْخَبِزِ طَازِجَةٌ
وَالْمَسَاءُ يَطِيرُ

طُرُقَةٌ.. طُرُقَتَانِ.. يُشِعُّ الْبَيَاضُ..
يَقْلِبُ أَنْفَاسَهُ..
الْغَيْمُ يَنْفُشُ أَجْنَحَهُ الشَّهَوَاتِ
وَمُصْفُورَةُ الْبَابِ سَابِجَةٌ فِي فَوَارِغِ التَّخْوِمِ:
هَذَا سَوْفَ يَجْلِسُ «دَالِي»
يُخْرِجُ أَنْجَمَهُ فَوْقَ صَدْرِ الزَّجَاجِ
وَيَقْتُلُ شَارِيَهُ شَرَكَاً لِلنِّسَاءِ
وَيَرْمِي «لَايْلَوَار» صَرَّخَتَهُ

- هل تخافينَ
- لا. سمئى زهرة العتباتِ
ويتصل الماء بالماء

يمشى.. تفورُ التَّمانُ
كم وردةٌ سوف تغتالُ احصنتى؟

التفاصيلُ شائكةُ:
فى المثلث ضلَّتْ صَبَابَتُهَا موجةً
شَفَقَ الصُّخْرُ قِمصَانَهَا
حطَّتِ الرِّيحُ.. لَفَّتْ عِبَابَتَهَا فوقها وبَكَتْ

هكذا:
دائماً مرأةٌ تنتظرُ
دائماً رجلٌ يبتسمُ
دائماً يجلسُ البحرُ بينهما
دائماً يفتسلُ

شدها نحو زرقته
ثم مالَ على صدرها..
الظلُّ مَرَّتِكَ والعناقيدُ نَيْدَهُ
- تشبهينَ الخماسينَ..
احصنتُ تطايرُ فوق الشِّفاهِ
براعمُ تدعُكُ أَدَامَاً بالثَّار..
يوشوشُ شهوتُهَا ، ويغيرُ وضعُ الوسادةِ
ضامُ المِرْءِ تَلَفَّتِ السَّاقُ بالسَّاقِ..

.. أُمِّي مِرَافِقِي صَدْرِكَ .. لَا تَتَحَنَّنِي
وَانْفَضِّي شَمْسَ خَصْرِكَ
كُونِي كَأَنَّكَ فِي الْكَهْفِ وَحْدَكَ ..

يَعْلُو الْفَجِيحُ
يُهْدِدُ طَرِيقَهُ
وَيَهْدِلُ فِي جَعْبَةِ الْوَقْتِ
يَجْلِسُ مُنْتَشِياً بَيْنَ أَهْدَابِهَا
وَيَشْدُ الشَّرَاعَ
.. أَنْتِ نَافِذَةٌ؟
رِيْماً صُخْرَةً
سَوْفَ تَقْرَأُ فِيهَا طِلَاسَمَ نَفْسِكَ
تَأْلُفُهَا تَسْتَعِيدُ حَشَائِشَ قَلْبِكَ ..
تَجْلِسُ حَوْلَهُمَا
وَتُرَبِّتُ ظَهْرَهُمَا بِحَنَانٍ وَتَفْرُغُ مِنْكَ وَمَنِي ..

الرُّدَاذُ يَلَوْنُ غَمَازَتِيهِ
قِيَابٌ تُطَالُ ..
بِأَنْفَاسِهَا شَجَرٌ يَتَوَتَّرُ
يُبْشِرُ نَحْبَ طِفْلَتِيهَا
وَيَسَافِرُ فِي مَسَوَسَاتِ الْهَدْيَلِ

نجمه من مخازن تُقَرَّبُ أعشاشها في يديه

يعلق في عروة الباب تفاعه

ويعرَى الهواء.. يثبت في شظايا السكون

- أنا صائد البرق

لا اللونُ يبقى

ولا السقفُ يسمى

اعرف كيف أفككُ جسمك

أصقله بجنوني..

تلمم رقصتها.. قطرة قطرة

ينزل الحلم

يحفر نكهته في عروق الرخام ويشطط:

لا.. لم يكن ظلها

هي صورتها

تحقني في رمال التجاعيد..

نفس اليمين، الكرانش، إيماءة الخصم

والشامة المرمية، تلويحة الهدب..

رمانة الشاطنين.

- هل مشينا معاً في شوارع روما

جلسنا قليلاً بمقهى إيليت؟

لا وقت للنوستالجيا



هذه المرة لم تكن العيان اللتان تراجعتني معاينتين. بل كان للوجه كله غريباً، قلت عليه لحظة السنوات، يرتكبه جادا، قاطع الزوايا، تجاهيده مطبورة غائرة.

كان وجهها لا صلة له بي. لكنني أعرله كما لم أعرف وجهاً آخر. هفتاعى، طول العمر.

أوشكت أن أعتف به من أنته لماذا تراجعتني باستمرار؟ هل تطارضي؟ كان وجهها فقد البهجة كما فقد النضارة.

عندئذ تميت أن أرى وجهها - هي - محبة، وفزلة، عيناها العميقتان مكحولتان بقط من مخمل ليلى، عاشقتين ومتسائلتين باستمرار، دون إدانة، تنتظران.

شفاقا قانبتان بدم الشهرة غير المسفولة، وعلى لملي وجنتها اليمنى تلك الشامة للدورة السوداء التي تؤكد تفرج خديها بهمرة وردية فاتحة من دفاق الحمى الخفية، صامدة ومتطيلة في الصمت. بعد ذلك بكثير سوف تأتى صرخة وجع اللقعة.

لم أحمل، فذلت إلى اللشوارع، وسالت نفسي: أبحث عنها؟ أم أحاول أن أجد نفسي؟ قلت: من أنا؟ قلت: فيما بعنى ونشداني؟

في قلب الحب وحشة. أضمتها إلى صديري، بكل ما في صديري من ترقق، فلهذا بيننا حاجزاً شفافاً لا عبور منه إليها.

أطال أنجى إليها التحية. أطال هي خضر الروابي في روضي، نضرة، عطية، ترف بنور ليس من هذه الأرض. تنوس على سفوحها سيقان عباد الشمس صفر السنن، دوسمها المستديرة هيون مكحولة مفتوحة في روضي في ساحة صحن كنيسة هي؟ أم هو مسجد سامق عريق؟ أم هو الرامسيوم وقد سقطت أسواره؟ فقط أعرف أنه منه ينشعب شارع إليوميس، مستباحاً الآن، بلا حرمة.

ولم يكن عهد الهوى إلا ملثماً..

في هذا الزخم صموى الوحيد.

يا ساكني الاطلال غضة يانما ما زالت ما انتشر محياكم..

كما لو كنت قد لفيتكم منذ لحظة، هكذا التاكم الآن، لأول مرة.

ماثلون انتم، بكل بكارة النظرة الاولى، بكل نشوة اللعسة الاولى.

همنة البحر تداعمني في شارع شامليون، ثغرة مفتوحة نحو ابدية مراوغة، والسحاب الخفيف، مثل غياب من احبهم، يظل على سماء زرقاء
ساجية، صامتاً، لكن بيني وبينه حلة م.

كنا في الصيف، وكنت، في غيمة مشيئة، قد شربت الراح معه. وكانت السماء بلا نهاية، هي سقف غرقي للكررة التي لم تنقش قط، وكان
يخايلني، يشمك شبكة بلورية صافية، لها موسيقى، حسها هذب ومهدد.

أجده، فجأة، يملأ الأرض والسماء.. لا يهرأني. عيناها دائماً غريبتان وميمتان، لهما ألق أنيس وخطر. ثم أجده قد اختفى من أمام عيني. لكني
أعرف أنه هناك.

كنت قد قلت له: أخلق عليك نفسي أم نفسك تخلعها علي؟ ليس للثوب عتري ليس مما تخشى مهالكه.

لكنه لقط شحك.

هل قال لي: انزل ابعد..

هل قلت: عمن... هم ابعد أم قلت: هل البحث غاي؟ هل البحث وصول؟

عين مفتوحة في سماء جوانية ليست صلبية ولا ناعمة، تضطرب فيها أمواج السحب الداكنة الثقيلة، تشقها لمع برق تقطع، سرعان ما تخبى.

في آخر شارع السلطان عبد العزيز كانت مكتبة جامعة القائد إبراهيم هادئة الرشاقة. كنت أجيها وأمن إليها، عندما كانت هناك ساعات
للكريرا. أما الآن فكان فيها غرابية، وأخر غامضة.

منى منظمة الصحة العالمية بأعباء الكلاسيكية الزائلة بيدي شيفتا ومقتحما، وعليه حرس. وحديقة الطالبين تحولت إلى سطح جراج تمت
الأرض شكله خالق، للتماثيل صامتة خرساء، لا تعلى لأحد شيئاً، ومقلد عليها.

وعندما وصلت محطة الرمل، على الصبح النضج، وجتأها رقة صاخبة مضطربة المسالك، مزدهمة بركاكات السلع النافذة ينادون عليها بأصوات
ميكانيكية. كل حاجة بجنى ربيع بالسلاطة على اللبني، كله م المراكب الحق إلحق بجنى ربيع شرابات حريسي ورجالي وأتدال إلعب وأتسلق ورق
الكتيشية بجنى ربيع، بدقة متصلة على الموازين القائمة لها وجوه مرقمة دائرية، جافة ولأمة أخذت من أصماها مسمة بشوية مهجرة، تجاوبها
دقيقة متصلة من بويجية الأذن يضلون بانتظام على هدوهم الغرض الخشبية، جالسين على الأرض، متجاوبين، بلا زبائن.

وصعدت إلى الترام الأبيض الهادي حتى في زحمة عز ساعة العودة، ووجدت بجانبها مقعداً خالياً. كانت جميلة وعذرية
وبكرا وشيقة والخضر ورقية. وكان الغزل السلطاني على الجانبين هههاف السعف. قلت لها معايشا بالسؤال التقليدي المكرور
الذي كانه شفرة: كلبوبارا الجماعات؟ فأوامت ميسجمة بانوثة بنت كبرعم وردة مطلق الاكمام ورقه الذي يلطم على بعضه
بعضاً يكتنز عطراً شهويًا مكتوناً سوف يسكرني وحيلة في قابل الأيام.

كأن يعبرون ساحة المحطة العارية، الآن، للكثافة بماكانت الفشار وثلاجات الكوكركولا ومتاصير بيع الطوى والسجاير. سداولات تماما، على روسنن اغشية زرقاء قاتمة وفى ابيدين قنديلين مشغولة بالترويكى، احنيتمهم رجالية مسطحة الكعوب، ملففات باردية احسها ثقيلة. سادفة لا يبدو منها غير العيون اللامعة بدريق صلب، فى ابيهم الاطفال يترائون بصيرة لا ينال منها شيء، ويرفعون إلى الضمائم الامومية المللغة بالسود والفتامة جوهرا فيها براءة باقية وطلب للحنان.

لحظة عبور الشارع إلى كافيتريا دغزالة فى الدور العلوى بعد سينما ستراند كانت لحظة استشراف ليهجات اللغيا ونهم القربى،

عبرت الشارع إلى الرصيف الذى يفص بيماعى جلد الساعات وإطارات النظارات والصحف والمجلات الملونة وكتب أسرار الجان وعذاب القبر وعجائب التنقيب بحبة البركة، وكانت الشاورمة الهائلة المسخنة مرات عديدة، بلهب البوتاجاز يلحق لحمها بالسنة كيماروية، تسافطت منها قشور رفيعة مكرومة تحتها على رقعة الانونيم، لها رائحة فيها عطن خفيف من اللصعة الزمعة، تختلط برائحة بخور تعيق غيامتها فجأة من داخل محل الطوى واللعب والسودانى، نجاهه ملوث قللها بآثار اصابع قديمة، والرجل يهز ميخوته بقية وجلبابه الرعادي المظهر يسمح بلاط للحل ولحيته رمادية شهية هائشة، صلح الذى صلح الحبيب تكسب وكمآن زيده صلا، وسينما فريال عليها قضبان وابواب حديدية كايواب السجون تتردد اصداء الكلام فى المسالة الامامية كما لو كانت فى ساحة جولاء بين صور فريد الأطرش وفريد شوقي وفاتن حمامة وإعلانات كبيرة بديعة اللونين من فيلم الودم.

لم يكن عليها بجانبى، وأنا أمر بجانب اليباعين وامامهم بفصاعتهم من الصنادل والجزم والشيلابض البلاستيك صاخبة فى ركاب الوانها فاضحة فى ابتذالها، والشورتات الرجالي السمع الطويلة الفمضاضة على الموضة وعلى الشريعة - حسب المزاج - والقمصان الاسيور المزيقات وقمصان النوم بالمحالات الرفوعة جعراء وزرقاء من نايلون نصف شفاف توحى بانجسام نسوية ميتة على الفراش او مدعوكه مهوكة فى تحضير الطيب ومصح مؤخرة الايراد والبنات والناس تاكل الفشار السفن احس فى فمى نقامة طعمه وفمضاضة فوامه، اقناع غزل البنات الحمراء الهائشة تتهدم فوراً تحت الامنان وتلتقط خيط طيارة منها بالشفاء التى تلتق سكرها المصبور فى مسموم الصناعة من يدري فى أى غرف مظلمة صاخبة ومظلمة وتحت أى سالم متهاوية ومعلقة فى حارات يصرى أو خرابات المعاصرة.

قلت: ابحث عنها؟ قديستى المتهاكة للوهوكة والمستباحة بلا ثمن؟

قلت: هل أراها أبداً بعد؟

قلت: فأت أوان الحنين.

هل يروح بى العليف الذى يصرى، فزادنى سكرأ إلى سكرى؟

استنجد بك يا شاعرى البهترى، ولا نجدة.

قلت: سبات الروح الكمين ليس غياباً. ولا غيبوبة.

فى طريقى إلى عملى، رحبى فى الشركة التى أسمىتها أسماء عديدة وعرفت فيها نعمة صاعقة الهوى الحق، أتى إلى أول شارع التنبى دانيال من طرف ميدان المحطة الفصيص، من أمام مبنى التلفزيونين، نهب على فى الصبح الباكر رائحة اللجانين المنسقة المربية بعتاية، ويتهاوى الزحام فى وسط الشارع الصامت، مفترقا بانواره الكهرتائية فى وسط نور الصبح للغامر.

مستودع زبالة السلع والركاب الملوقة علينا من الأسواق المالية فلقتها إلينا مركب سوداء محملة بركام نفايات النمر الأسبوعية قادمة من تايوان ومونج كونج ومنغافورة كله م الركاب الحق إلحق شرائط فيديو رامبو متفخم العضل حتى الورم المكث وصراعه مع أشباه الثنائين الاصطناعية، والفلام المصارمين المرتبين أسسلا أنيقة مطرزة التزيق، وبقياء الكتب المصفرة مثوية الورق باعها تلاميذ المدارس بعد الامتحان، رو رفة اليكتين هوة القراءة القدامي، للجللات التي باخت أغلفتها ويهتت ألوانها وأصبحت موضوعاتها الكثيرة ماسخة وغير مفهومة، تلال الجوافة أيضا حيائها الامامية مسوحة بالزيت وزرأها الحبات المصفرة طرية للجنبات - كلها على اى حال مشبعة بالمبيدات والهرمونات، والبلى الأسود لزج الشكل له حرافة عسل مخزن في لعمه المتهرئ.

هل كنت أبحت - مازلت - من وجهي أم عن وجهها، في أطلال سينمات شارع فؤاد: سينما روزاره، وسينما بلانزا وسينما فؤاد، وهل سمعت لها آتين نزع لا ينتهى؟

وأطراف مخيلة عرفت في طرباها لحظات هدوء وأثالة مع أوديت الغابرة إلى جاني، ويدها في يدي في العتمة الرقيقة، تتلصص معنى ولا نجدع حتى في إيهامات جان جابان وجان مارييه وميمون سينوي وميشيل موريجان وترجيديات ناي أورفيس تحت سماء باريس..

وهل وجدت بيفو لى في شارع شريف الذى كان لرسقراطيا وأبهاث محلاته بأذعة الجمال؟

كان الاجناتين السوداتين يروجهم الفصحة لا ممة السوداء ويميزهم البراقة كالخز وقاماتهم النحيلة الطويلة المحنية، أمامهم أكرام هزيلة من البحر السودانى والقطارة اللقية للياه أو الشافية من الإنسان والإسهال ووجع البطن والأسنان، ملقاة في ورق نابلون حمر الشفافية عسوق بصمغ خشن عليه بطاقات زرقاء وصفراء مطبوعة بحروف مكسرة للصراف.

وفي مكتب «الميساجيرى ماريتيم» كان أنطوان، بعد ساعات العمل الرسمية، يفتح لنا المخزن الخلفى وفيه ماكينة الرنيو التى صمناها بأيدينا نضعب عليها المنشورات القروتسكية وصحيفة «الكفاح الثورى» على رأس صفحتها الأولى المنجل والمطرقة وراقم ع بالعربى.

إرم ذات العماد ليس مثيلها في البلاد.

ماسة الحب المحفوظة، اشعتها، داخل الحجر الشفاف ومضات طلع نفاذ.

- وله يا حسين أنت بتلعب مصارعة حرة ولا رومانى؟

- طبة النيد بـ ٦ جنى..

- مهن عاين فلان؟

لم يكن عهد الهوى إلا مناماً

- بيساريا.. بيساريا.

- والله العظيم مية في اليه

- يا خنى عنها وما ظنيت لهوى.. لا والنى، ومن نبى النبى نبى، هو كل الطير اللى.. قلت له م اللى متنتى ع الفرازة.. أه والنبي

— فاجاليجو.. فاجاليجو..

— بيكا.. بيثليا..

— أبوه يا جدمان.. أما حنة فتاية.. طابت واستوت وبليت الأكلة يا وله..

— منجة عويسى وهندى ويوشى العجل شيليان حمار وحلازة بتلاته شلن كوالين أعمر مفتاح أعمر اصليح وابور الجالالان.

لم يكن البحر بعيداً.

أعرف أنه هناك، ينتظرنى، سوف أجبر إليه العوارى التى زعمتها أكياس نابارن ملوثة بالنفايات وأكام صغيرة من قمامة فيها بقع مريضة سوداء.

وكان الصقر يحسبني، بفخسه، من لفصه الضيق للزحف الفضبان الملحق على حائط شارع الكثيفة المرسية. لم يكن يستطيع أن يمسك جناحيه، كان يعرف ذلك، لا يمسكهما ولكنه لا يتبل ولا يستسلم، يصأى بصوت ثاقب، يهبط فجأة بمنقاره الحاد المقوس العظم على غداء الأسير، مزعة لحم نيئة حمراء مريية له على أرض القفص. كل ما بقي له من أطباق نزيات الجموح والطراخ والتطويق، جوجه إلى السماء لا غداء له.

مرادات الكهرباء الصغيرة النقالى على وصيف شارع سعد زغلول، حمراء مضلمة، أمام المحلات تعدد بالكهرباء، عبر أسلاك سوداء غليظة القرام شكلها شيرير، تهدر وطن وتزأر بلا انقطاع، باكية متصلة لا تهن. وجنبا، فى صناديق الكروتون، السلاحف الصغيرة والكبيرة مكومة تهن أرجلها بحركة بطيئة غير مجدية، أنماط شيتة ليدناصورات ممسوخة تسميتها الدهور داخل درقات تبدو سريعة التكسر والذيلة المعنى.

نصبات اليباعين شرايات حريمى نابلون سادة ودانتيل وصوف مشفولة باليد وكيلوات وموتونات مفتوحة ومظلة ومظلة بماركات دراية مزينة وتلال من جاكات جلد اصطناعى وفماش مبطن كله م المركب الحق الحق قلب وشوف بمشرفة جنى أوكازيون المراكب يا خراب بيت الفواجا والطواقي الضخمية المدورة المخمرة المصنوعة فى الهند وأندونيسيا.

صعدت إلى مكتب الاستشارات العمالية والنقابية الذى استأجره ولفيق فى الدور المسروق الذى تجده بعد سلام حلزونية حديدية فوق محل الجزم، رائحة الجلد الأصلي الحريفة تلحمنى وأنا أنزع باب المكتب الزجاجى وعليه الاسم بالخط الثلث الذهبى: دوفيق راقم مستشار عمالى وصناعى.

كنت قد زرت منذ أيام فى شقته الضيقة فى شارع امبرواز رالى بعد محطة كليوناترا الصغيرة، وكان فى البيت رائحة رضاع الأطفال وهومة الأجسام المنقرضة بكثافة عصاراتها، ورجحت بى امراته الطبية البيضاء الممتلئة وهى تزد طرف ثوبها العلوى على صدرها بعد أن فرغت من رضاعة آخر ذريتها المتعاقبة. وكان الشارع عندما تزئت باللبل خاليا، والرداذ يسقط خفيفا وأنا أسارع خطوئى وأحس غصة حب محبوط مكتوم لم أعترف له بتجاربى، كما كان - هو - يشكو لى عذابات قلبه أيام زمان.

وليفق الآن وعائلته الكبيرة قد نحت من معبر من زمان، وتقرت ذريته إلى مزارع القرية فى ميلانو ويونسور وبيروثانى، لا يعرفون أنهم غريباء. أمام طلل الخفاف هذا المكتب القديم ينادى الرجل القاعد للرفساء على الرصيف: لعبة عشان الولد لعبة عشان حماده العريسة بتعمر وحديها فى ليه اتفرج يا سلام، تضرب بفراعيها وماسيها المتصلبتين من بلاستيك غير متقن الصنع فى مياه الطشت، وفوح الخبز السفن الطالع من

القرن يختلط بالأنفاس الكيماوية من صنابير الجيلاتى، محلات السجائر لا رائحة لها وعلى العربات الكارو المستوية على عكازين رفيعة أكرام فتاحات العلب والسكاكين والشراخيص وقيشات الكهرباء والملكات من كل المقاتيس.

هوى الهم البرازيلى يحمل إلى نثث الغابات الاستوائية والخلال المخضرة المسببة فى تنهاتنا والأمازون ومبرشات القرد المفاجئة مع زعيق حاد لتليغاوات وخميس سائق السيارة اللقادم أصلا من زنجبار يحترنا من التزول أو إنزال شيايبك السيارة لأن هذه الجهة فيها الثماين الخسغام ذوات الأجنحة التى تطير وهى تعمل الرجل الجسيم إلى ما فوق الجبال لتطمعه فراخها للذهمة مفتوحة الأفواه.

حمل الين - والمخن والخالصون - جوفه غائر معتم قليلا وعريق ما زال محفظا بأثار عز غابر.

يا من

يعن إليك فؤادى.

هل تذكرين ليالى هواءك... هل تذكرين عهود الوداد؟

دسى الينتهيه ترياخون - الذى انضم إليه الآن بودرو - أخذت الشاى الكومبليه فى حديثه الصيفية الخلفية، ومطلبت رفيقتى التى نسميت اسمها الآن شيكولاته ملججة جاتوه بالكريمة، كانت تقول إنها تحببى وتسهر الليالى فى نافذتها حتى ترائى راجعا من «صلاهي»، كما قالت - بعد منتصف الليل فتنام وهى «تحلم بحبباء الذى لم يتحقق قط» وكانت تخرج إلى من بابها فى الصبح، بالقميص نومها المفتوح عن صدر وفير مضغوط وذراعين لحميتين بيضاوين كأنهما فخذان، لتقول فقط بعينين ثقيلتين بالكحل والحلم، هاهمة بصوت خفيض مبجوح قليلا: صباح الخير يا حبيبى..»

هل طويت ساعات الحب؟

فأثرا محطة الرمل تحترق، النار تصعد إلى عنان السماء، سينما سقراند، والفوجوى، وفرع البنك الأملى، وعلى كيفيك، ومحلات الساعات والكانزابلانكا (التي استجالت صالة للأفراح البلدى وزميق المطربين السكة والرافعات المعوالم للممريجات) وفشار الكتب المجلدة المذهبة ومحل الصمير، قالوا كلها تكلها النيران.

كنت النار.

جوانسى مشتعلة، قنعة شبيقة أن اتقد والتم وامر. أنشلق وأنثق نخان التهايبى. أثز وأفح بالنظى الذى يستنفذنى وأستند به. فى قلب شمائل النار وجهها مضمخ الشفتين محوّل العينين، حاجبها قوسان واسمان نازلان على أعلى وجهتها يوشكان أن يلتقيا بطرف الكحل المرفف المستنق تحت العينين الدهجابين التلأكلتين. لم أعرف وجهه من. مددت إليها ثراعى فى قلب الضرام لم أجد أحدا.

عندما جريت إلى محطة الرمل وجدت النار قد انتطفت وتركت ندوبا سوداء فى جنوب الجنبى للطنون، خبت ألسنة اللهب التى تطلعت بحيطان «غزاة» القديمة. لم تُغمد موسيقاها الناعمة الخافتة ولم تُكَلِّفْ ضو، أحلامها الرقيق ولا أحرقت وسائدها الطرية على المقاعد الزهرية، لم تُفزع لى الحب الغلبة الخافتة ولم تنقض ساعات النجوى ولم تدو أحلام مستقبل لم يأت قط.

هل يمكن أن يعاد ترجم ما لم يندثر؟

قلت: لا تدور ولا نساء.

لا وقت للتو من تلجيا .

ليست هذه مرتبة. بل ضربات غضب.

عشيقتي لماذا تركت نفسك تسقطها؟ لماذا تركت الفرياء يتنهكوك ثم أخذتهم - يا قادرة - إلى حضنك فإذا هم من بعض عمق جسديك؟ كيف تسحقين، بالانقصاب، إلى قرح مع الواقع؟

شارع سيدي المتولى بالليل هادئ وهبه خاف. مبنى المدرسة اليونانية القديمة بأعمدته الشامخة وبنيت الهلينية ما زال مضيقاً واما مضيقاً واما بانفاس اليونانيين الإسكندرانية القدراس من قاليماخوس إلى كاتافيس، ومن أرشميس إلى سلفاجو، من سكيراينديس الدرن جوان مرفضة الخمسينيات كهلا رياضيا متوقفاً بالغزل الجسداني إلى كوستا البقال الذي على قمة شارعنا في راقب بانسا في بكانه أطايب الحياة من ماكولات ومشروبات الداراما والأرز الباكالا والبلاميطا والكزيك والذبيذ القبرصي الحلو إلى جانب الحلاوة الطعمينية والجبنة الدماطي والصابون نابلسي فاروق وصدايح للجواز ولفة الحمام.

امام المبني الرشيح المذهب الذي يتضرع بانفاس الإسكندرية الهلينية ذات النكهة المصرية كان البيت القديم تطل من جداره الحجري الراسخ شريبات دقيقة المنفعة مخروطة من العلم بصناعة المعبة، يتسكب عليها نور القمر العالي للبعيد ويسيل من على شخبها المشغول الصميم.

هل رايتها تطل منها، شعرها اللزير النقي ملقى على جانب وجهها الأسيل، انهمار دلي يدور اليدين إلى الفوس في غماره الرفة الواهية، مليء ليله هندية وفي تلقى الأشعار، حافية القدمين، انفاس الناس - وانفاسي - حلفة بانفاسها رخيصة الجرس اثثوية الإيقاع صررتها فيه تمكن بحصافة ويوش بالصبوة وغلما اللطيف، كنت ليبتها قد عانقتها وعرفت نغمة أغوارها، وكان بكأها بعد ذلك حارا وعنيفا.

وتحت بيت سيدي المتولى كان الجراج يشغل صحن الفناء القديم المسفلت الآن، له باب حجري مقوس العقد تدور عليه نباتات ملهونة ويونها خطوط ناتئة بالسط الثلث الجسور «مأشاء الله.. اخذوها بسلام أمينة». الجراج بيدور لعيني المبهتين فسيحا معتما. وكنت السيارات وديعة الجسم بالليل إلى المسكون. الأرض شدة إلى داخل لا تُرى نهايته في براح خاف تتردد الأصداه فيه.

على باب الجراج الحجري السميك هزلة مصرية، مريضة إحدى سيقانها في عمود حديدى قصير، بجبل مخفوق مجنول برقة من خيوط البيلاستيك اللاصقة.

ريقة، هفافة الجسم، رأسها دابق في سميتها إلى الأمام، وشفتاها تخطجان. عيناها واسعتان، فيها نمشة.

أصغر قليلا من حمل النخبة، وكبر قليلا من «هسته الفقة اللبة التي لا حبس لها ولا يمكن أن تستقر في الاسر، حية، ناطقة، لها كبرياء.

كان الجامع يريش، رأسى الأركان وطيداً، على قمة الشارع الليلي المظلم. ضوء القمر يحدد نصوص جدرانها الخارجية المكنية، ويرسم، بدقة، خطوط المذنة الجميلة ومقرناتها، وبنيتها معمارها الأنيق الذي يوحى إلى بجلال ومهابة ومحبته تهتز لها مشاعري و أصير إلى حمى حناتها.

انكسرت مركبي في بحر الهوى.

عصفت به الأنواء، وارتفعت أمواجه جبالا.

كم بدسوك يا قسيمة الأسرار.

بدم إنقاذ آثار كوم الشقافة

كتب - عاصم بسيوني في «الجمهورية» يوم ١٩٩٣/٩/٧:

بدأت عمليات الترميم بمقابر كوم الشقافة الأثرية بوسط الإسكندرية وعلاج مشكلة المياه الجوفية بها.

أعد خبراء هيئة الآثار دراسات علمية متخصصة لعلاج ارتفاع منسوب المياه بحفر ٦ آبار ارتوازية على عمق ٢٥ مترا بأبعاد مناسبة عن المقابر الأثرية مهمتها سحب المياه الزائدة بشكل منتظم للحفاظ على محتوياتها الهامة.

كان د. عبد الحليم نور الدين رئيس هيئة الآثار قد زار منطقة كوم الشقافة ومطالب بسرعة إجراء وتنفيذ عمليات إنقاذ المقابر الأثرية بعد أن مدتتها المياه الجوفية بالانهيار.

أما تحت كوم الدكة وأمام باستريجيس، فقد كانت البنت ترتدى البنطلون الجينز الفشن على ساقَيْها العيلتين، وبذاء عاليها ورفع الكعبه ويلوذة حريرية شفافة ترى منها جمالات السوئان الأسود من على كتفَيْها الناصعتين، وكان شعرها مطروشا على ظهرها، تسير بلفة وهي تفرق موج نظرات الرجال.. لم يكن لها زمن.

وفي اهرام يوم ٢٨ نوفمبر ١٩٩٢ أن طبيب الحجر المسمى بالطائر «احتج ١٥ صفرا من صفور «شاهين» النادرة الغالية (٥٠ ألف جنيه للصفر الواحد) وكانت الصفور برفقة أحد كبار الزوار، وقد استشاط الضيف غضبا من الطبيب البيطري، الذي يؤذي واجبه، ورفض حجر صفور واحد.. لأن هذه الصفور، سوف ترافقه في رحلة الصيد بصحراء مطروح.

وعندما أراد الطبيب البيطري الشاب أن ينقل القانون بحجز الصفور... أصيب بغيبة أمل وخرج شديداً، بعد أن أبرز الشيف موافقة «رفعة المستوى» بالإخراج من الصفور فور وصولها إلى المطار.

والقصة الثانية عكس الأولى، لقد تعرض أحد الأطباء البيطريين إلى شغب شديد، عندما ضمت إحدى القوافل وكانت برفقة أحد كبار الزوار العرب، وكانت القافلة تعبر الحدود المصرية، إلى خارج الحدود، وقد حملت سيارات القوافل لرحلوا.. كان المطرب أن يصدر الطبيب البيطري شهادة تؤكد صلاحية هذه الذبائح التي تحملها القوافل من عائد وصيد الصيد في الصحراء المصرية للاستخدام الأسمى ليدخل بها حدود بلاده

والواقع المر.. أن صحراء مطروح تزدهم بعشرات القوافل من سيارات الصحراء الأنيقة الغالية، وقد خرجت كل قافلة.. في رتل طويل.. وعشرات الصفور.. وموافقة تحمل اسم وجود في الصحراء (أي سياحة صحراوية) من جهاز شئون البيئة.. ويرافق كل قافلة ثلاثة مندوبين من جهاز شئون البيئة والسماح، والأمن، وقد اشترعت التأشيرة أن يكون وجودها، وليس صيدا، وهي الأمر غير الواضح: سياحة صحراوية لرحلوا صيد قادمين من الصحراء وللمتح فإن هذا العام هو أول عام يرسل فيه الزوار الفاكسات والتلكسات، إلى جهاز شئون البيئة، يظهرون السماح بالإنز للدخول بالسيارات، إلى صحراء مطروح، ومن ضمن شروط هذا الآن، عدم حمل سلاح أو صفور، وتكون رحلة تأمل!

ولكن الوضع مختلف تماما، فالقوافل تدخل الصحاري بالصفور وتحصل على السلاح من عرب الصحراء.. وعندما أراد أحد مندوبي جهاز شئون البيئة، الاعتراض على ما يجري حدثت مشادة، انتصرت فيها قائد رحلة الصيد.. فقد نهر مندوب الجاز أو عنقه، على الاعتراض وقال له «لاني أحمل إننا بالصيدين من أسياذك»؛ ولما أراد المندوب أن يراقب وجوده، فشل لأنه يقود سيارة «تلهت» وراء السيارات الحديثة المجهزة لغزو الصحراء، وكمن من مطاردات شهدتها الصحراء الشرقية ومطروح وزاغت القوافل من مندوب الجهاز.. ورغم أن جهاز شئون البيئة يصدر تصريح «الوجود» في الصحراء مشروحا بخطط السير، وعدد السيارات، وأسماء المرافقين، لكن كل هذا جبر على يرق لأن المندوبين الثلاثة، يراجهون قوافل صيد حديثة جدا لهذا الموسم الذي بدأ هذا الشهر وينتهي منتصف فبراير. وأمام د. عصام البشري، رئيس قسم الحياة البرية والمحميات بجهاز



شئون البيت. ٥٠ ملها بالمرافقة، وقد أوفدت هذه الشخصيات مديري أعمالها في القاهرة. وهم لواءات سابقين - للحصول على موافقة وجود في مصر، وكانت سابقا تخرج من حديقة الحيوان بتصريح سيده، والرحلة تمتد لمدة أسابيع وتكلف أكثر من نصف مليون جنيه، ويصاحب هذه القوافل صيادون وعلماخون وسائقون وتباعون وجراس من الهند وتايلاند ومصر. عدا سيارات الإسعاف والسيارات الثلاثية.

وفي ميدان محطة الرمل، تحت جدران السفارة الإيطالية العريقة، كانوا يسيرون بيضا، يرتدون جودا، ويثبتون، بمجرد مشيتهم، شيئا، وكلا من الشبان خضام الجسم، مفتول العضل، وغير ملتصق، يرتدون البظلمونات الجينز، قرأت العبارات المطبوعة على ظهور قمصانهم الاسبور نصف كم صفراء اللون التي تلتف بإحكام على الأذرع المقلدة والخصور الممتلئة بتفجر الأبدان، بكلماتها المتطابقة: «اللهم ارحم شهداءنا ولك قيد أسرائنا» يحيط بها رسم عقد فيه أغصان شائكة وزهور صلبة.. وأحسست البحر غير بعيد، وزعانف ضخمة لحماية تثير موجها مكتوما من وراء السور الحجري الأبيض على كورنيش ألينا الشرقية.

«تخيلت لي، في زحمة ميدان محطة الآثار، شعريها بنى فاتح مفروش على ظهرها في غداثر مفكوكة مهترجة مع حركة جسمها المجهك، لها موسيقى شهوية كامنة.

قلت كم لك من تجليات.. لا نهاية لك.

يا خوخ يا خد الهميل

— انت يا واد انت وهو يا مقاصيف الرقبة كل واحد يمسك إيد أخوه.

الهما تكمهرج إلى شق في قلب الليل.

بواحة الكوكاكولا متربعة تقترش حصيرة صفراء جديدة على مصيف شارع ألبي دانيال، تمت عمود الكهرباء الذي يلقي نورا قويا على بقعة مستديرة بجانبها، وهي في الظل، طفل يتألم جنبها على قطعة من سجاد قديمة ألوانها بنية متربة نصلت خيطها وتلوح كأنها كانت ثمينة مصنوعة باليد في أصفهان أو شيراز. وحولها كسرولة ألومنيوم أرى فيها بقايا بطيخ، وأبهر جاز حقيق إحدى أرجله مكسورة، مسنونا إلى حجرة صغيرة، وأكواب وأطباق بلاستيك غير نظيفة لونها الضارب إلى الزرقه يميل الآن إلى خضرة زاهية في نور الكهرباء الأساطع، وجردل واضح أن فيه ماء ملطى بخيشة مبلولة. قلت: مائلا من هجوم الليل وبهشة الهجر.

صندوق الكوكاكولا الأحمر مطبق الجنيات يبدو عاليها، ورابعا، في الشارع الذي أفرغ الآن من كراكيب السلع والشرائط والفواكه والكتب القديمة ومجلات زمان، غطيت العريات الكاوي المصنعة بلفافيات أسواق للعالم، بدت كتمشيت ثوب فيها أشياء.. كانتا غريبة فائقة الجسم ومكبوة الأضلاع، وهي تتأذى: «الساقي..! أشرب ليمون..! كاكوكولا..!»، فعادوا أقول لك: «يا أختي..! يا بنتي..! يا امرأة أعرفها في صميم نفسي.. ليس لي، حتى، عليك حق الأختة، وليس لي بذات..! أنت غير كل امرأة عرفتها..! لكني أعرفك كما لا أعرف أية امرأة.

كانت نحيلة الوجه، سمراء ذلكلة، وعظام كتفها بارزة تحت جلابيتها السوداء، لم سفررة مكشكشة على رى أهل الطرانة، وكان على حجرها طفلة ترضع من ثديها الصغير المنهدل المليء.. قلت لنفسى اليست طفلة كبيرة؟ لعل عمرها أكبر من سنتين، وكانت تمص، بنهم اللين الذي يلوح أنه شحوج، كاته طعام اللبثاء على قيد الحياة، فلقد شعريها متروك أبشت، قوى منكشرف في نور عمود الكهرباء، ويعيناها وأسفان وحاصرتان بكحل يبدن أزرق كانداء، مفتوحتان تنتظران إلى يسؤال لا أعرف إجابته.

ألم ألتق بهذه المرأة من قبل؟ وكانت صعيدية؟ قلت.

ألم أعرف هذا الكايبوس، من قبل؟

ماذا التكرار؟ خيم العومة إلى أرض الكرايبس.

ـ صل ع النبي تكسب... وكأن زيد النبي صلا

ـ قبل ما تشرجي أبقي التبرخي م الحسد والعين، بخور يس!

ـ أنا بقول لك أهوه.. أوع تروح هنا ولا هنا. عينك تزغ هنا ولا هنا.. أضمن يللا السلامة!

قال لي، وهو بعيد، شافقي، يصاحني: أما زلت تبحث عن ولقي، عن ولقاء، عن ولقيات؟ أما زلت تبحث عن ولقاء، رفاقة، صداقة أو محبة؟

قلت، أحاجه: أليس التناثر ضرورية لا زيا في كل ولقاء؟

قال لي: لن تجدنا قط.

قلت: أظل أبحث.

كانت السماء تنسكب في البحر، بينما كنت أستمع إلى الصعراء.

ما تقوله الصعراء، بأصوات خفيفة، نسوية، تكاد تكون مكتومة، فيها مع ذلك براح فسيح، وأهومة كم أفنتهما.

كانما البحر لم يعد أنا. أمواجي تتكسر على حافة الصعراء الملتفة إلى ما لا أرى. رغوات الزبد تذوب باستمرار، وتأتي من جديد.

الخبيل متشايفك الفرور والأصول، يثبث من على الحافة مقلوب الجذوع، يحنى على البيت الذي لم يعد فيه إلا جدار واحد غير مكتمل، موثق، من الطوب الأبيض، قائم في فناء مرحض خالي.

شرار المركب العاد ملقى في وعدة بين ريويتين مدروجتين من المسحب للكورة القمورية الضاربة إلى صمبة خفيفة، لدنة ومتماسكة، سلافة قديمة متوردة اللون، كثيفة بحياة لعمرة. السماء منكد هادئة ومشتملة بالشفق، بصمت رحو.

ـ من سعد إلى السماء فأفلحها إليه؟

ـ أنا سعدت.

ـ من علا إلى السحاب فأحتمسته؟

ـ أنا علوت.

ثم هويت، بعد ذلك، وما زلت أهوى، فهل تمطعت؟

النجوم أضأت، ليلتها، في محارمها، وابتهجت. هل كانت تبحث إلى رسالة؟

ـ خايف يكون حيك لي شفقة على.

من قال إن الحب والشقة نقيضان، أو حتى متقابلان؟ كان رحمة تبطن عندي كل حب.

وأرحمتنا للعاشقين، ماذا جننا من الحب، نحنينا؟

صار كلى قلوبا فيك وأمة، للحب فيها وللشوق لمشاع....

الأصوات الآتية من طفراتي لا أستطيع الرد عليها، لا تقارني، فأتين حدود طفراتي.

من غير تسايل ولا تهور في نسيج العاطلة، ودع هواك وإنسه وانسني، ما فات أن يرجع أبدا. لم يعد وقت، لم يعد وقت، من غير دموع، ربما يثليل من الحزن.

هل أنساك؟ هل ينسى هواءك، أبدا؟

- تين يا عجمية المحفلة والخلق بجنى وبيع المظلة ع المسك... بين أيوه الفريك الصعدي يا فريخ يا جوافه يا للى الذبي حلاك البس الصوف يتاح الشفا يا بلع يا بذات عيشه هوه لما يكون ابن جنية واجدع مخلوق خلقه ريتا يرضر مش حيستركىنى يا واد يا زحلة.. يا زحلة العظ والله عزة ريتا وهه يتع الخيرة م الليت الحلوة اللى هناك اللى لايسة خلق أخضر بجنى وبيع الحلق والمظلة....

الصقر يوجهه الإنسانى الصارم، اكبر من الإنسانى، يهبط جناحيه فرق حبيبتى للقاء على سرير انتهاكها تساقطت منها قطرات دم نزر فى ليلة عرسها، قالت له، متى حطمت قفص أسرك؟ متى انتقلت إلى السماء؟ قال: لم أكن أسيرا قط لأن أسقط أبدا.

الصقر الوحش ند التتبن ثم هو نفسه للضبان الناطق الحكيم، هوذا فى النتيجة.

قالت لي: لا تصدق.

قلت: وهل غاب لحظة واحدة؟

قالت: الدنيا ليل والبحر بعيد.

قلت: حتى فى الغياب حضور محبم.

قالت: متى؟ متى؟

قلت: حضور لا يريم.

قالت: يا ولى!

قلت: كل أحد يراه.

فى غيام الرئيحيجايب الشفيف تهاجمنى للتاتين والثنائين والثلاثين والدناصير، العداليق الشائعة والمسرغ القيمة زاحفة كالنشابين للمساء الرفيعة والمصالي نوات الدركات للهشة والعناكب السوداء نوات الأتياب المستوية والوجه المخططة للبهتسة عن نواجدها، منها ما هو على مقاسى بالضبط، ينظر إلى بعينين فريتين.

والبكاله فى شارع إيزيس صقلية مشبوحة فى محلات البقالين بين الخفافى والمراحيض العمومية والمقلا ذات الصحن المحتصر المستدير السخن ماخا على القرن المتخذ على الدوام، الرجل يرفع الحمص والسودانى واللب بشمه كأنه المذرة، إلى

اعلى، يارشفها وينفضها ببراعة يد ساحرة، تصطدم الحبوب المدورة الصغيرة بحالة صحن المقلادة ثم تتحدر من جديد، ويرافقها مرة أخرى بمزماراته التي لا تكل.

جسوم البكلاء ناشفة ويضام غير شفافة، مدلاة من الخطاطيف اكوام قعر الحدين والبنق واللوز والحمص وعين الجمل والصنوبر في شوا الات بضعة وعسلة، وبهجة ومضمان تفرنى، قراءة الشيخ محمد رفعت تنسال عذبة وراققة من الراديو الضخم ذى العين الكهربائية الخضراء المدورة، تهبط القلب وتطامن المخاوف لكتنها تحمل للمفاسقين والعاصين ذخيراً صارماً كان فيه رحمة خفيفة حزينة، مسرات الروح، والحسن متواشجة، الاصها الآن منسية..

ليس طريق الياسمين، على العكس، ببعد.

ياتيني وأنا ادخل إليه من شارع فزاد، في الحى الإفريقى القديم، تهب على الآن نسفحة الجسدانية المتطائرة، عبر ستين عاماً أم عبر عشرين قرناً من الزمان؟ الأصمان الزلغمية مهتزة متهلة على الاسوار الحديدية في اللبيلات الكلاسيكية المعمار، برأجياتها وأمدتها البليطية، تقبض هذه الانسان الليلية بخسرة مدهشة تتوزع فيها نقاط الزهر البيضاء الدقيقة سهلة الظفان، وتلا جسد الليل الحار المبلول بشذى الياسمين.

إلى أين شارع الياسمين؟

الاشجار التي دبتنها، كأنها كنز مكتون، تمت جدران قصر النعمان الأبيض الشاهق، تحت حيطان فندق أوروى الشامخة التي رفضتني في ليلة هندية قديمة، وتحت صخرة ستالبي بيه التي انشغلها بلدية الإسكندرية الهوجاء، هاذا احظر الأرض لاستفرج تلك الارسدة، فيطالعي وجهه الشاحك شحكة بلورية، ولغة الذي ينثث النثر.

في «الأهرام» يوم ٣ ما يو ١٨٩١ من الإسكندرية : «قلنا إن عدد الأبار في البلدة بلغ ٩٠٠ والصحيح أن هذا القدر في العطارين وحده، أما في عموم الكثر فيوجد ما يوف عن أربعة آلاف بشر يستقى الأمانى من مياهها السامة القتالة.

قصر القلوب أين نودك؟

حييتي الطبيعة المتوهجة ينخر في جسدها عطف شهوات غابرة ومقيمة، تظلم مع تلك لصيقة بالقلب بل بالجسد منى، تهتز لك اشواق روحى. وبهم كنت صمدت، بل مغرسة، ظلت أقال مجيد مرفرفة في هذه السماء التي غاب عنها النور. أين أنت؟ أما تزلزلى هناك؟

كنت الآن أجري ، بخطى سريع منتظم، لا أحس أن الأرض تعثى، لا أتهدج ولا أكاد أعرف أن لى جسماً، خفيفاً أجري كأننى أطير، كأننى فى حلم أطير.

البهيت القديمة وراء سينما ماجستيك لها حدائق فسحة مهتلة معشوشبة، قوات الأمن تمثلها، ويقف أمام أبوابها الحجرية الضخمة بجمالها غير البانك حرس مسلح، بالمسطرة السوداء والخوذة السوداء والمخبط الرشاش الأسود الصغير في طرفه السونكى الصاد سطحه الجانبى فيه تجويف ملقو منتظم الخواص، مشرع للأمام.

سيارة حمراء مكشوفة تتعقب بننا نحيلة الصالحين وليس البطالون الاستوتش المحرق أحمر لاصفاً يلفحنها للرفيعتين، لا تثير في الكره - وربما - إلا قليلاً من رثاء، وقد ألفت على كتفها، دون أن ترتديها، جاكطة جلد اصطناعى سوداء مفتوحة، ومن على حافة السيارة يقول لها الولد المفلط اللزلق المبيك التائهة: «أيه يا بت اللي انت لبسها» ما ترواى يا متخلفة.. طب الكبرياء وفى تهويل مسرعة، وخائفة، وغير مستسلمة.

دوت في سويقة سيدي بشر شحنة ناسفة صغيرة لم تصب احدا بجراح، كان الفجر يوشك ان يطلع، لكنها دمرت الاسماك التي كانت على الرصيف امام سينما هالترتزه القديمة (هل تحولت إلى بنك أيضا؟ أم تركت للخراب، مثل سينما فلوريدا، وسينما لاجيتيه؟) وفي الشارع تناثرت اشلاء السمك، ببشاش مفسولة او مجترقة او مضموشة بالبارود ومزقة الاوصال، روسها للحنة، يمينها اللبوة المفتوحة، ازار حمراء مفتوحة، ما تزال تريق بين شظايا ثلثة ومسموق زجاج ملحور كالمخ للجريرين.

قالوا: مر من هنا..!

قالوا: من العمورة إلى العصارفة من المعشى إلى العامرية، من باكوس إلى سموحة من سيدي بشر إلى سيدي جابر.

قالوا: من مصرم بيه إلى سنكلى بيه ومن كرموز إلى كامب شيزان.

في العمورة كانت المرة تنجه إلى البحر رائحة، جسيمة ومتناسقة، مله جسدها قوة الشباب، بفستانها الكامل حريريا ناعما سابها له طيات وشراسيب، مقل للصدر طويل الاكمام، تخفى شعرها بعمامة مصبوكة لها عدة طيات متراكبة من قماش ساتان ازرق مطرزة بحبات لامعة وخزن متعدد الألوان تحيط بمعالم وجهها وتؤكد تقاطيعه للمسمة، وفي قدميها حذاء مطاط لاصق، وعندما اثبتت ساقيها التصلبت بهما شراسيب الفستان، ثم تحدت قسما جسدها في المرج الضمحل وهي تفرض، وإذا بها تسبح بمقدرة، وإمكن، في كامل زياها، ومن الشط رأيت كل تدويرات الجسم وريوات وروادته وهي تفرض وتطلق، وصدرها مذكور وراء حبرسه الحريرية إذ تصعد وتهبط بجانيها وذراعاها يضريران للرج في حركة السباحة المنظمة الرتيبة.

كنت أراقبها، هدشا وجلا قليلا، والمصيفون تحت شماسيهم الملونة للتقاربة جدا، في خسيج أحاديث وأغانيات وعزف موسيقات الكاسيتات والراديوهات المخططة المتراكبة، وزحمة الدعادات، وهات الراتيك المتصمة ناك ناك، إذ تعبد من سباحتها، تشر بالأم من كل قسما جسدها، تشالا حيا مبتلا متجسد الطوايا والثنيات، تسير، لا مبالية بالنظرات الشرهة التي تسمرت بها، والحداء اللطاط يترك على الزول اثرا ملولة لها صوت صمير إلى ينبثق الماء منه مضطربا له زقزقة مكتومة.

لثت على قول سيدي سمحون: حقيقة الحبة مالا ينتقص بالحقا،

قالوا: وأيناه عند سمانتا تريزا إلى الجمرك وفي سمان سابا عند السلطان حسعن.

قالوا: عند سيدي المرسي أبو العباس قالوا عند سيدي كريم في غيط العنب قالوا في الحضره وعند المنسرح الروماني، وفي المكس واينكوريا، في حجر النوانية وفي كليبواترا النمامات، في كرموز وفي الأزاريفة، في زيزينيا وعند العامود، وعلى كروير التاريخ، قالوا تشفت لمياه الضمعة فيها تحت زعانها الضخام بهراشيد الجارحة وهو يشرى طينها الرخراخ اختلقت سموط لمياه الضمعة فيها تحت ورق ورد النيل المطلق المحنى بمضه غلى بعض ملطويا في غسارة حوشية وطره السريان في تجمعات بدنية الالتصاق بالماء اللزج، وهو يشق طريقه فيه يزيح التلخر والراكذ وقد لاح قاع النقرة موحلا لرجا لم تصور الشمس لدوته قالوا كان يروج منه النور والثار قالوا كان يقمره موج الظلام.

عندما التقيت به أخيرا في شارع سعد زغلول كنت أعرفه.

كما لو كنت أنتظر لقاء، كما لو كان جميعا.

لشارع قد خلا فجأة من الناس والسيارات والحناطير، الدكاكين أظلمت خلفها وأزادت سقائرها الحديدية بصوت خفيف وقرقرة في الشارع الصامت، ورايت البياضين يلعبون نصاباتهم ويضامهم وباعة الصحف على عجل يجمعون أوراقهم ومجلاتهم، والمارة يتدافعون جميعا مهورلين مقلصين في المارات الضيقة التذاهبة إلى شارع سعيد وإلى البحر والشوارع الجانبية ناحية شارع شريف والفلكن والكثيرة المرصية.

كانت اقدامه - زعانه المعلقة لها صدمة ثقيلة مبتلة على اسفلت الشارع تتناثر منها قطرات مياه قليلة تبهج كثيفة القوام.

ويشكك لي شمسكته البازورية لها صدى يتربد بين المبانى العريضة إذ يطل برأيه الفارغة المشفخة فوق السطوح ويكاد يهدم شرفات البيوت بحرأشيله النافثة.

ويراه من بعيد رتل سيارات اللطافى والإسعاف، جطجة أجراسها ومواء صفاراتها يهيج خالها ضئيلا لا جدوى فيه.

قالوا كان هنا في المولد حيث كانت حبات الأنوار الكهربائية عقوبا تحيط بالمنطقة الساقطة وتتولى مزارجة بالوانها الحمراء الزرقاء الصفراء، والصلبان الخضفة المرصية تمدها أنابيب المصابيح النايلون الطويلة النجمية المتقاطعة، فوق الساحة المكتظة بالناس في طرفها مركب للرتين جلوده الفهود حلقي الرئيس حلقي الأبدان المكتسبين بالهسوح المتنطقين بالإسكيم الرافعين رايات التكبير والتجميد تخفق في هواء الليل، هل يرتلون لأمرن أم يفلتون كيرياقيصون أم يسبحون بالألنكار والأرءاء، وجماهير للتحليلن قد استقر بهم المقام أقاموا منضيات صغيرة أو فرفشا الحصر والسجاجيد ويسطروا الللاء والطباط على حبال ممدودة بين أعمدة النور وقوائم خشبية حفرها في أرض المولد، يابون إلى كتهم للارتيل المحررس في رحاب والى الله القديس الشفيح مرفوع المقام من الصوان والجرانيت المنقوش اسمه الواحد على صفحات القلوب والناس في حماه يعيشون ويطلبون ويكفون ويضامون وينامون ويوصلون ويكرمون ويترنمون، حاجاتهم البدنية والرؤحية كلها مفضية على الاسم المكتون غير الملوذ، ويستقرضون على أذرعهم ويؤوبهم القوية أو الضعيلة.

نشرت الأقمشة ذات الألوان الزاهية تخفق في هواء البحر من لغينا الشرقية - أم هي سمات الليل؟ - المناديل أم أوعية المنيشة والأرضعة والملاعق والشيلان الحريري غائمة الزرقاء بويرها الناعم متقلب الألوان، وأكرام الحمص واللؤلؤ والطوى وأفغاص الفجل والجرجير وقلف التين والتوت والبليج الأبرسي وأرغفة التفيز والبنا المعجون بالمطبعة والسمعم وأدوات الكبيخ الألوينيرم والششب والطبشوت والبلاستيك والفخار والأباريق الزجاجية الزرقاء.

أفرقت طرغان المولد وبهجه العميمة، منضية للقلب الظامى، إلى القرى.

رايت الشيخ الصعبي ينادى: ديا أدتال - أوع تعوج في البحر ياولدى، وهو يرفع ذراعه فينصرر كنه القوسيع عن وشم أليف ثلاث ديا عم أب، أدتال حمد الله على السلامة يا بوىء، قال: دالله يركاك يا وادى. قال: هم نجيوا ندول البركة ودرس الصولى.

قالوا: مر من هنا.

وكانت الساحة الترابية الخلفية، من وراء الصرح الشامخ المكتن تعوج بطرغان الناس ولحق عيك تاكل ملين والنداءات والدعوات والصراخات والصحكات قد غاصت في غمار جميع الميكروفونات وشبيجاتها والجودع يشجع الجودع وأطفال يتدفقون ويصياصون والكرة الحديدية الثقيلة على قضيبها المرتفع باحدان، يندفعها الفتيان الأصدقاء والصبيان والكهول إلى أعلى تصطدم بالحافة أحيانا فيهتفون بالانتصار ناك تاك أو تلع الكرة خائبة إلى فاضتها السفلية في أعذب الأحيان بهم مكتومة الصدمة، وتحت نور الكلوب الساطع الضارب إلى زرقه بيضاء متوهجة، ومن أمام مصطوف النك الخشبية التي جلس عليها أولاد البلاد والفلاحون والمعمارية، رجالا كلهم دون نساتهم تتمايل العازية وتهتز في فويها الاسود

اللميع الملمز بالقرقر الصغير يهتشف في حركات جسمها وتذبذباته الخاططة بالبطن والذهود وصبي السيرك يزق في الميكروفون المرأة الكهربائية - بالقصص - على بطنها تنور على وسطها تنور من كل حته تنور ادخل يا جده قبل ما تلعب.

قلت نعم من هنا، ولم يهرب منه أحد هنا، غمرته امواجهم، وجهه هنا كجوههم، منكر منهوى دهرى القدم اشناه العوز والنحول ولكن في كبرياء لا ينال منها شيء، مهما زلزلت دماؤهم إلى الداخل للمطوب الذى يظل عتيدا وسعيدا الآن ببهجات عريقة.

«الحبة قيامك مع محبوبك بخلق أوصالك»

خلعت أوصافى على محبوبى، لم يبق منى إلا جوهى الحب، ثابتا ومراوفا فى أن، مخايلا ولا يرم.

امى محبة توجب سلك الدماء

قد أريقت دمائى من زمان.

شربتها ومال بيد من ورائها بيد.

كانت تمتلئ صهوة، غالبا هناك، تحيط رايته السمكة خضمة البراشيف بدراعيها السمراوين الليلجيتن بنضارة لا تغيب، ورأسه يرتفع فوق بناية شيكوبول، بعينين رحيمتين وصارمتين مما، وفلطات ناره الخفيفة تنلج فوق سقف اللتربول.

كانت هاربة شعرها منسدل يستر ظهرها وبطنها القمري، سابغا على كل جوانبها، جسدها ناصع السمرة تخطف منه ومضات من خلال جدائل الشعر الفزيرة للتموجة، وهى تتشيب بمراشيف ملته الهائل العريض المتين.

وكان يسير بيده وحذر، أسطت الشوارع الخاوى يفرص تحت ثقل اقدامه زعانفه للفظطة ولكنه يحرص ألا يمس الأبنية العريقة فلا تتهاوى جنراؤها الشماء بأحكتاك جسمه بهاء كاته يمجها من سطوة نفسه.

لأنفاسه صوت مثل نحة وبيع الخار، ويخان أبيض خفيف يلقى بعد السنة الذهب للمتطايرة من فمه حتى يصل إلى السفاة الإيطالية عبر الحقيقة ومن جنب الأتثال لآلى بدا صغيرا ولكنه حضيح.

هل كنت - وما زلت - أشرب معه الأراج صيفا وشتاء على السواء؟

دهريت كلما بعد كأس، فما نغد الشراب ولا ريويت

هل قلت إن قلبى لا يرهى عن هوائ؟

وأنت هناك على متن سفينة شامعة بلا شراع، ولا لفة، لا تتأل.

مثل قصص كثيرة تتلفعت السبل بيننا، كما يقال، يسبب من كبرياء، يسبب من أوام، أم يسبب من مغارب وىجسات ملتبسة.

هل نغد وصيد الشهرة أم تهاوى جسمان الهوى؟

أمن أن الزمن - كما كنت تتخيلين - قد أوقع علينا سطوة؟ وهذه هى، كما يقال أيضا، سنة الحياة، هنا على الأرض؟

قلت لنفسى: لم تجد وياقلا ولا ريفية، فط وإن تجده أبدا.

كان الدثر عند لحظة اليد.

فسارك لحظات خاطفة من وفاء، بل من نشوة لا تصدق، من بهجة لم يبق لك بعدها من شيء، لحظات - كما تعرف - هي أهديات. فهل هذا قليل؟

ليست هذه مرثية. ليست هذه قصة.

تلفت حراى، لم أجد الفرازة لخمرة ناعمة الجسم التي جات أصلا من الصحراء الشرقية، أو من أسيوط، توحدنى عنادها المتساثلان، بخضرتيها الصفراء الذهباء، توحدنى.

كان الجراج في شارع سيدى المتواى حاليا الآن، رايت الحبل المشفوعة جدائله الرقيقة ملقى على الأرض الإسفلت الصلبة. حياته السارية قد بارحته، أحسه جافا وذابلا.

قلت: طارت صفيرى التي ولدت على العلية المشتعلة لا ينتهى احتراقها، خمدت في شمام لا طاقة لى باستبارها ولا بالتفوير في مخاضها الطرية للمعقة.

تلك كلها مجازات، لا مجاز لى فيها.

كان - هو - يطل علينا من النافذة العريضة المفتوحة على فناء موحش لا يطرقه أحد، وكانت النار في فوهة شديقة اللغلق مكتومة، لم نسمع فى لفائف الأخير باخ، ولا موزا، تردت ثم أجمعت عن أن أطلب للموسيقى، أن أطلب ما كان من حق الحب، لم يكن فى لفائف الأخير موسيقى، باكتر من معنى.

عندما لمست يدما واستجابت لى، وبدأنا نقترب من أحدا الآخر، جسدينا ينمهران ويبدأ، لم يكن ذلك إلا روتيننا شديقا، لم يكن ثم الكراب حق، ولا انصهار حق، الخفاء للموسيقى نجس وإخفاق.

هل تقلبت إخفاقي عن طيب خاطر، أم كان التصاميم الخبيث انقطاعا للسبيل، على أى حال؟

البيت - بيتنا - رفضنى فى الآخر. لم أجد ومادة أضع عليها رأسي، لم تتطهر هي بأن تقول أرح هذا رأسك المنهك، هل ذلك لأنها تأخذ المسلم به أن هنا موقعا وأحدا أراسينا معا، وبأذا لم أفتح درج خزانة ملايسيا لكى أضع فيه متاعى القليل للناع القليل من حبيب مفارق، لماذا انتظرت أن تفصح هي، لى مكانا، لماذا لم أقمع مكاني الطبيعي، لأنه لم يكن هناك مكان لى، لم يكن هذا بيتي الذى أوت إليه ساعات، لم يكن بيتنا. كان وهما ما أقوى رسوخه، وما أهدب مرونة طيفه.

أفده ترجعات التوسلجيا، أم أنني أئود بها، لا أستطيع - ولا أريد ربما - أن أتأمل منها. أراها الآن كما صنعها هي لى، كما صنعتها أنا لها، فى نورها الذى لا يقبى. الجفوة للفرقة تحت الرماد ما زالت مشرقة.

بيتنا الذى لم يكن، وما أقوى كيانه. فيه سعة الحب ووجهه وسكراته، النفس فيه فسيحة ليس لها جدران، كالسماء... بيتنا الذى لم يكن، أحسه قائما فى داخل جسدى، أنظر إلى سماءه من النافذة الرجبة الشفافة، فأرى النعش الوضيع القاتل للحبى يطل على، جريدت إليه، ومازات أجوى، تتدلع بى خطراتى، كما سلاسل دائما، حتى أصل إلى نباتات الظل اليازمة وأربعة للظلال تحت الفتحة التى أرى منها المولد، وأسمع نداءاته من هنا، من الآن.

أصابعه وأصابعها، فى قبضة أحضان وثيقة ساخنة لا انفكاك لها، لا انقطاع لها.

تتقطع أرسالي من حبي حتى أعود نقطة ممروية داخل اللون. أطياف وقائع حلم مكثون ومكثين، لأن مخاللة الحب لا تتجبنى. لا أريد أن أفر من بلائه، وروحي عاجزة عن احتفال سطوة أشواقى.

يا سيدتى، يا سيدتى، هل تسمعين؟

سؤال قديم قدم الخلق الأول، لا يرم.

كانت تنظر إلى، من عل، من فوق المكان الشاهق الوعيد، بعينها الخضراوين اللذلاوين، طمئنت نظراتها لتترك جروحها بكرا غضة لا يره لها، ولا تريد المبر.

أريد أن يفرسنى الفح فلا أفس. يرحى انسكاب لا املك.

وما أزال، على اليأس، أحتاج إلى لفتها. أليس اليأس أخا وليفنا؟

لا املك طعام جوراى، عن شهوة قريها.

الم يقرأوا إن أمي الحب لا نهاية له؟

لم أستطع أن أرى نهايته، كان ليله العظيم يفسر فى غور افق لا يرى، وإسمائه المشرق يفسر أطراف سحاب مشتمل هند قلعة فأيتباى، من وراء الأفق، من وراء النخل السلطاني الذي احترق سمعه من الجفاف والقلم، من وراء ألوان اللول الذي تهاز الآن فى آخر النهار كزيات مغلقة طنى ضوئها النزر كثيف الغمام، من وراء البحر الصاى.

هذا الحلم الشاهق الغامر لاصلاح لى بخيره، ولا صلاح له بغيرى.

الإصابة مصيبة، هكذا أقول.

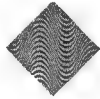
خرجت من الحب إلى الحب، هكذا أقول، قد تحقق فنانى.

أعود آخر النهار، بعد أن احتضنت لفتتي، ضريات البحر هبته سماء الإسكندرية صافية وسماء روى مدينة، لم أسمع أحدا ينادينى: إدوار.

لم يعد هناك وقت للنساء ولا للحرية.

لا وقت للنوستالجيا.

لا وقت.



أغنية لطرا بلس

● كنتُ أعطيتُ ظهري للبحر (للسفن الأجنبية والزيت)

قلتُ : أستنشقُ الأبيض الشامقُ

المتصاعدُ في سحب الرقّتِ مخترقاً

دُكّة الصّمتِ ، للربِّ

مثل الحسين .. أتى فاتحاً صدره للسيوف.

● قلتُ : أستجمعُ الأبيضَ الفائزَ المنسكبُ

الحليبَ الذي يُفرّقُ الطّرقاتِ من الدّار

يجرى ... لحدّ الفراتِ ! من الزمن المتعثر تأتي على

صهرات الجياد -

فوارسٌ مُطَهَّمَةٌ بالتعاويذ والحلم، مثقلة
بالخيانات مارقة كالرياح العتيدة

● لم أكد أطرق البابَ إلا وقد فتحتُ لي النوافذُ ، كل
النوافذ خضراً بلون العناقيد والقمح رَشَتْ على وجهي
التينَ والماءَ والملحَ أخضرًا سُبْحانَكَ اللهُ
مَدَّتْ يديها تُعانقني
قُلْتُ أفرحُ بالحلم في .. لحظة بعدما ينتهي الوقت ...

● آه قَصُرْتُ !! قَصُرْتُ !! تَرَكْتُكِ في الرَّمْلِ وحْدِي
وَضَيَعْتُ وَقْتِي مع البحر .. !



صلاح أبو نوار

محمد عبلة
تحولات السلم والشعبان



أقام الفنان محمد عبده معرضه الجديد في قاعة (مشرقية) الشهر الماضي، الذي ضم لوحات زيتية وحفر وخزف ملون. وجاء المعرض الجديد ليثبت مجددًا، الصفات الإيجابية لعمل الفنان. عالم دائم التجدد، يكتشف موضوعات جديدة، ويجرب دوما أساليب وتقنيات تشكيلية جديدة. مع عمق الصلة بالمجتمع والحياة، فلا يجعل الشكل والأسلوب همه الأوجد، ولا يحصر نفسه داخل نفسه ليجتر مفردات عوالم داخلية يسيطر عليها التجريد أو الرمز.

في لوحات المعرض الزيتية والجرافيكية، يُسيطر موضوع رئيسي يحمل المعرض اسمه: السلم والشعبان. هناك ثلاثة مصادر ساهمت في صياغة الموضوع وتحديد معانيه وتوليد مفرداته، أولها مصدر بصري أو شكلي نجده في لعبة السلم والشعبان المعروفة، مما يمنح اللوحات وحدتها التشكيلية الأساسية: الربعات المتجاورة المتباينة لونيًا، مفردات السلم والشعبان المتناثرة عفويًا عبر مساحة اللوحة. ولكن مع تلك المفردات التشكيلية تتسلل عناصر موضوعية.

طرفان متناقضان يتنافسان، عشوائية تحكم الصراع بينهما، وقدر مجهول لا تتحكم فيه الإرادة. والمصدر الثاني هو المصدر الميثولوجي. إنه الشعبان كما تعرفه الديانات والميثولوجيات القديمة: الشعبان والمفردات العقلية والحياتية المرتبطة به. أي الرجل والمرأة، الحب والرغبة، إرادته التحرر والمعرفة، ومنطق الصراع بين النقيض: الحياة والموت، الرجل والمرأة، الله والإنسان، الخير والشر. في الميثولوجيا الفرعونية هناك ثلاث إلهات تعابن: الإلهة الشعبان ميرتسيجر، وية مدينة الموتى في طيبة، الحارسة لمقابر الصحراء، والتي كانت ترسم في شكل شعبان له رأس إنسان. والإلهة الشعبان رينينيت، الزهرة المشرفة على المقدس حورس، الحارسة والحامية للفراعنة، المرسومة في شكل كوبرا مجنحة. والإلهة الشعبان رينينيت، الزهرة المشرفة على رضاعة الأطفال والتي تمنحهم اسمهم وتحدد حياتهم، وعند الموت تكون حاضرة لحظة ميزان الروح. وانطلاقًا من وظائفها

تلك، نراها تظهر أحيانا كإلهة للحصاد. وفي ميثولوجيا قبائل غرب أفريقيا، يرسم الثعبان في دائرة مكتملة، ليرمز للحياة الاستمرارية والأبدية. ولدى قبائل داهومي هناك الإله الثعبان دان أيدو، الذي يرسم في صورة دائرة ترمز لوظيفته في توحيد العالم ودمج أجزائه. وفي حضارات المكسيك وأمريكا الوسطى، هناك الإله الثعبان كويتزالكوات. سيد الحياة ورب الرياح، الخالق لكل فن ومخترع التعدين. وفي الأساطير الهندية تظهر الثعابين كإلهة شيطانية مأكرة، لكنها تترك أحيانا إلى الخير ليرقد بعض الآلهة الخيرة في حمايتها. ولكن أهم من كل ما سبق هو الثعبان في الميثولوجيا التوراتية. لا حاجة بنا لتكرار قصة إدم وحواء كما أوردها سفر التكوين، وما نحتاجه هو رصد دلالات الحية كما طرحها الأسطورة. إنها مصدر للشر الخالص، فهي التي أغوت آدم وحواء بعصيان الله، فعاقبهما بطردهما من جنات عدن. ولكنها أيضا مصدر للخير الخالص، فتحت تأثير غوايتها استجاب الإنسان لإرادة المعرفة والفعل والحياة وعرف العمل. وهي تتوحد مع المرأة، أي مع الحياة والطبيعة والتجدد والخصوبة. هل كان الفنان يعي كل ما سبق في لحظة الإبداع؟ لا أعلم. ربما كان يعرف بعضه أو كله، ولكن من المؤكد أنه يعرف جيدا رمزية الثعبان في الميثولوجيات الفرعونية والتوراتية. وفي كل الأحوال فإن المعرفة النظرية ليست هي ذاتها المعرفة في العملية الإبداعية. فبينهما دوما مسافة ومفارقة. فالمعرفة كمصدر للعملية الإبداعية تتحدد وفقا لمنطق مزدوج: اختيار وإعادة تشكيل لعناصر بعينها من جهة، ومن جهة ثانية دمج لتلك العناصر المنتقاة في إطار المصادر الأخرى وفتح تأثير صيرورة العملية الإبداعية، وهو الدمج الذي ينتج عنه تحولات ومفارقات عديدة. وفي النهاية يأتي المصدر الثالث والآخر. إنه الحياة ذاتها. أي المجتمع والمدينة بزحامها ومنازلها، والبشر بصراعاتهم وأشواقهم والنوازع المختلفة التي تحكمهم.

وسوف تتفاعل تلك المصادر الثلاثة لكي تشكل موضوع المعرض ككل، ولكنه التفاعل الذي يتفاوت وزن كل مصدر فيه من لوحة إلى أخرى. فعبء لوحات المعرض سينتقل ثقل السيطرة الموضوعية من مصدر لآخر، فيسيطر هذا المصدر ليحتذى داخله المصادر الأخرى ويكيفها. وتحمل سيطرة المصدر الموضوعي معها، جزئا من خصوصية لغة الأداء التشكيلي وفرداته، وخاصة المصدر الأولي ذا التأثير البصري المهيمن. ولكن تلك اللغة ليست محض امتداد لمصدر ما، فهي تمتلك أيضا استقلاليتها النابعة من جنلية التشكيل ذاتها.

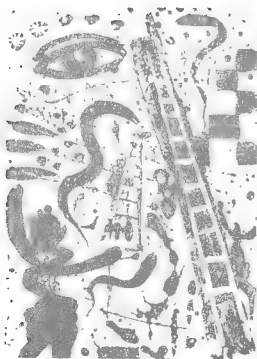
وتمثل الملاحظة السابقة أفضل منخل لتحليل لغة الأداء التشكيلي، فإذا بدأنا باللوحات الزيتية سنجد لها قابلية للتمايز الداخلي إلى مجموعات.

إن للمجموعة الأولى تمثلها اللوحات رقم: ٢، ٣، ٤، ٥، وفيها يسيطر التأثير البصري الشكلي المباشر للعبة السلم والثنائين: سطح مقسم إلى مربعات متباينة ومتبادلة لونيًا، وتتوزع داخلها وبغيرها عناصر مختلفة، في تكوين تبسيط عليه الأمامية. هنا توزيع عشوائي للعناصر، دونما بؤرة أو بناء تشكيلي يجمعها وينظمها. وهنا رتبة هندسية في إيقاع الخط واللون، وتكرارية زخرفية في تكوين بعض العناصر وتوزيعها.

وفى المجموعة الثانية، وتمثلها هنا اللوحة رقم ٦، يدخل التركيب الهندسى فى اتجاهين مترابطين. تستثمر ذات المربعات السابقة ذاتها مسيطرة على سطح اللوحة، ولكن مع تحولات بنائية جبرية فسوف تتخفف كثيراً من استوائها وتمائنها الهندسى لتتفاوت فى المساحة، كما ستخفف من استقلالية المساحات التى تأخذ فى التداخل فى علاقة تدرج واحتواء متبادل، كما تتراجع سمة التقابل والتبادل اللونى لتكتسب سيولة وتداخلاً وتدرجاً فى الألوان، وفى النهاية تردت فى المساحة متخذة وضع الخلفية، وفى تراجعها تتحول إلى هيكل وتشكيل معمارى لمنازل مدنية، ويوازى ما سبق إعادة صياغة العلاقة بين المفردات الأخرى. فالبشر يتجمعون فى علاقة حميمة، بالقرب من السلام وعلى مداخل البيوت، ينظرون إلى أعلى وإلى بعضهم ويختصون من الجمود والسطحية ليكتسبوا حياة وحيوية وحركة. وسوف تستمر السلام ولكنها تفقد وجودها الشكلي السابق وتندمج فى الحياة حولها، فهي تثبتق من تجمع البشر فتربط بين البشر والبيوت، وفى أعلى اللوحة تبدد كأنها قناطر وضعت بعناية لتربط بين البيوت ذاتها. أما الثعابين فهي الآن ليست محض أجساد ملتوية تصل بين المربعات، إذ تبدأ بالقرب من تجمعات البشر وتحلق فوقهم مستعلبة أنظارهم وكأنها آلهة بدائية يتجمعون حولها وأسفلها فى علاقة تواصل حميم.

وفى المجموعة الثالثة وتمثلها اللوحات رقم ٧، ٨، ٩، ١٠، تثبتق المفردات البشرية المتناثرة داخل هياكل المجموعتين الأولى والثانية لتحتل مركز اللوحة، وفى إطار لغة تشكيلية أخرى. هنا تختفى المربعات إلا فى لوحة واحدة، وتختفى معها السلام، ليستمر الجوهرى فى الفكرة: الرجل والمرأة والأفعى. هنا عفوية فى الألوان، وحرية تعبيرية فى لمسات الفرشاة، فقد غابت المربعات والهياكل التى كانت تقيدها. وهنا خطوط قوية بعضها فطرى والآخر وحشى، تحتوى ألوان دافئة مشبعة. ولكن لهذه المجموعة أيضاً وجهها السلبي، ففي بعضها نجد تطرفاً ومباشرة فى إبراز المعنى، وانفلات فى عفوية اللون، ودمج بين أساليب خطية مختلفة وغير متجانسة.

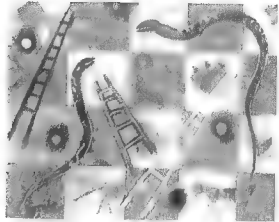
إذا انتقلنا من اللوحات الزيتية إلى الجرافيك، سنجد أنفسنا أمام ذروة العرض. إنها لوحات جميلة، مرسومة بحرفية عالية، تنضج بالحساسية البصرية واكتمال التكوين. فلننظر إلى اللوحة: ١١، ١٢. إن زحام البشر وتعدد العناصر الذى سيطر على اللوحات الزيتية، سنجده هنا فى حالة اختزال نقي يساهم فى تركيز المعنى وبلورة ويُسهل البناء القوى المحكم لسطح اللوحة: والموضوع نفسه سيحصل على وسيطه اللونى الملائم تماماً من أجل بلورة أى تناقض بين الأبيض والأسود وما ينتج عنه من توتر وتآلف. ومفردات المربعات والسلم والثعبان تصل إلى أفضل صياغة تشكيلية لها. فالمربعات تتخذ شكل الأفق والحرق، وتتحدد تشكيلياً مع تصميم السلام واتجاهاتها. والسلام الآن موزعة باتقان كامل ووحده فى الاتجاه، وتتحرك فى اتجاهين يوازن كل منهما الآخر: حركة إلى أعلى وحركة صوب العمق، أى حركة عمودية وأخرى أفقية. والسطح له أكثر من مستوى، وتتحد بعض المستويات مع أنماط خطية معينة تتمايز من حيث الوجهة والسمة، مما يفسى حيوية على تركيب اللوحة. وتوزيع الأبيض والأسود يشدد على التناقض، ولكنه أيضاً يخفف منه أو يوازنه من خلال أسلوبيين: البقع البيضاء فى قلب اللون الأسود والبقع السوداء فى قلب المساحات البيضاء، والزوش الرمادية الخفيفة التى تمتد عبر المساحات البيضاء والأسود.



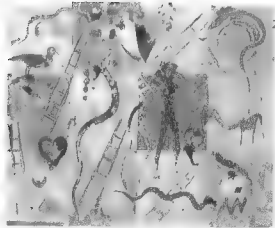
لوحة: ١٢



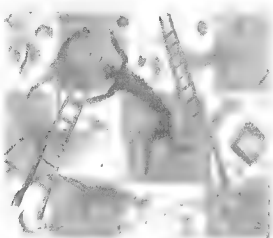
لوحة: ١١



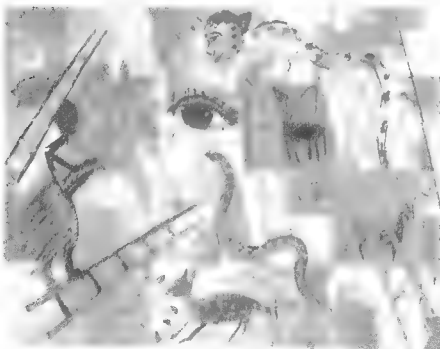
لوحة : ٢



لوحة : ٣



لوحة : ٥



لوحة : ٤

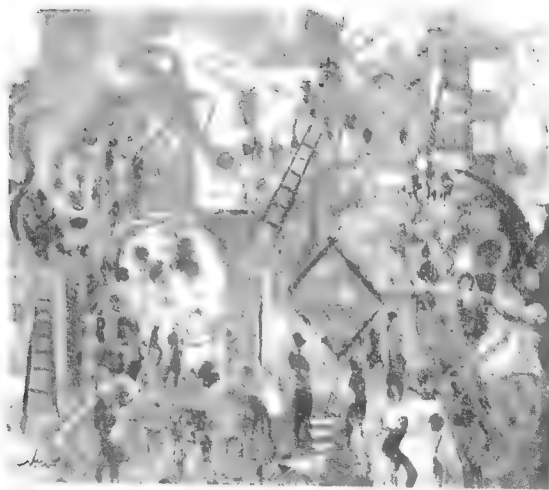




لوحة: ٩



لوحة: ۷



لوحة ٦



لوحة : أ

هلوسات جندى



لبرهة فتح على عينية ليرى ما الذى حصل . ولولا صياح الضابط الذى لم يفهمه على الإطلاق بالجنديين اللذين وقفا قريباً منه ؛ لأغلق عينية مرة أخرى ، ولما أصر أن يفتحهما بهذا الزمن الظاهر . بصعوبة استطاع تمييز الشارع الفارغ حيث وقفت الشاحنة التى ألقى فوقها مع أجساد أخرى.

بدأت شمس الصباح تلقى أشعتها الحارة بعض الشيء ، شعر أنه بعد ساعات - إذا ما بقي مطروحاً فوق صفيح الشاحنة - لن يعد بإمكانه التحمل . وفى تلك اللحظة التى واجهته بها أشعة الشمس ، بأن وجهه شاحباً وكأنه قد نفّض الدم عنه منذ زمن بعيد ، فيما بدت اللحية التى لم يحلقها منذ يومين ناشزة ونافرة ، جعلت وجهه يظهر هرمأً غير ملائم له . إذ رفع رأسه قليلاً ميز أربعة أجساد أخرى مطروحة بجانبه بلا حراك ، ولو لم ير الجنديين يحملانها الواحد تلو الآخر لظن أنها هلوسة أخرى تُضاف إلى هلوساته السابقة . لم تبد الأجساد أيما مقاومة ، بل إيما حراك أثناء حملها . لقد كانت طيعة، بدت له كأنها محمولة فى الهواء . لقد أثاره وضعهم ، وبأن له كل شيء مريباً ، حتى شعر أنه ليست عيناه وحدهما اللتان تنفتحان ، إنما أنابيب ضخمة فى الرأس أيضاً . ترى ما الذى حدث ؟ ومتى؟ بصورة عابرة ، مشوشة يتذكر . لقد حدث الأمر أمس ، وللمحظة يشك فيما يعتقد ، فيبدأ فى الإلحاح بسؤال نفسه : إنن أو أمس ! أو ... لا فرق . يعصر رأسه فيتمتم مع نفسه مرة أخرى :

- لا فرق

لقد حدث ذلك ، أمس ، أول أمس ، اليوم ، الأمر الوحيد الذى يهمه الآن هل سيتحمل جرحه أياماً أخرى ، بل ساعات . وإذا اقترب الضابط منه مع الجنديين شعر أنه يدوخ . وأثناء حديث النفس الطويل يدرك أنه فى ساعة ، وقيل زمن . زمن بعيد أو يبدو له بعيداً ، مرمياً هناك ، حيث ترك الجبهة خلفه ، وحيث سقطوا ، كيف لا يدرى ، كانوا فى خندقهم . كانوا ثلاثة ، وكان ليلاً ، ليلاً طويلاً ، بعيداً ، منفرساً خلف شمس الصباح . كان هو رابعاً لثلاثة جنود آخرين ، والخندق الذى استلموه تلك الليلة لم يكن كبيراً ، ربما يسع جنديين فقط ، وفى تلك الليلة اتفقوا على توسيع الخندق فى الصباح . وأياً كانت أحاديثهم أو قراراتهم فإنها الآن تختفى من ذاكرته وتضيع مع عتمة الليل الغامضة ، تضيع ليس مع اهتزازات الخندق والأرض وحدهما ، وإنما مع ارتجاج الظلمة . لقد ارتجت النجوم أيضاً ساعتها والفضاء ، ودارت دورة أمامه ، دورة لغتة وألقت به بعيداً ، متى حدث ذلك . لا يدرى ؟ مرة أخرى ويقول لنفسه : لا فرق .

بطرف يديه يلمس الضمادات التى شددت حول بطنه ، بأصابعه المرتعشة يتحسس رطوبة دافئة . لا يحتاج إلى مهارة العارف ليتيقن من حرارة دمه التى بدت له مخيفة واليفة ، لا لأنه تحسسها على بدلات جنود كثيرين ، إنما لأنها كانت منزوعة فى ذهنه منذ زمن طويل ؛ منذ اشتعال الحرب والفكرة أن يكون جريحاً تطارده فى اليقظة والنوم ، تصطحبه فى كل انتقالاته على الجبهة . والآن يعرف أن هذه الفكرة كفت عن كونها وهماً . أنها حقيقة يستطيع لمسها بيده . الآن يستطيع تحسس جرحه ، ويعرف أنه جريح مثلما يعرف أن له يداً أو جسداً ... جسداً ربما سيختفى بعد ساعات أو أيام . لا يدرى ؟ كلا أنها ليست مجرد فكرة فى رأسه . فعندما حمله الجنديان أدرك كم هو واهناً . لقد كان تعباً لحد الموت . ولو كان بمقدوره لصرخ :

- اننى تعبان .

أغلق جفنيه للحظات ، وأسلم جسده طيعاً للجنديين اللذين ابتعدا به عن الشاحنة . بعد خطوات فتح عينيه مرة أخرى ليستدير بفصول ويعاين الشاحنة للمرة الأخيرة والتى تجمع حولها هذه المرة عدد من

للأطفال . فرح عندما رأى الصفار بدشاديشهم ، لم يصدق عينيه ، إذ اعتقد أنها جزء من هلوساته . ما أثار هذا الخاطر فيه هو رؤيته ، عند دخولهم المبنى الكائن أمامه ، قطعة من الخشب كُتِبَ فوقها «مدرسة التضامن الابتدائية للبنين» كلا . يقيناً أنها هلوسة أخرى . هذه المرة حاول جمع قواه كلها ، هل حقاً هي اللوحة كما انتصبت منذ سنين ؟ وكما رأها كل يوم عند مجيئه إلى المدرسة؟ وإذا كانوا حقاً فى مدينة العمارة فلماذا لم يسلموه إلى أهله القريبين من المدرسة ؟ حاول رفع يده ليسأل أحد الجنديين ، فشعر كم هى ثقيلة ذراعه . بدأ جرحه يؤلمه ، فيما بدأ دمه يسيل أثناء مرورهما بمدخل المدرسة ودخولهما إلى قاعة كبيرة .

اجتازا الجنديان الممر المؤدى إلى القاعة بسرعة كبيرة ، حتى أن الوقت لم يتسع له ليعاين لوحة الشرف التى علقت عند باب القاعة والتى كُتِبَ اسمه فوقها مع أسماء الأوائل الآخرين الذين اجتازوا امتحانات البكالوريا بتفوق .

أصبح الجنديان عند قاعة المدرسة . لم يتوقفا عند بابها ليجثا عن مكان له . لقد اكتظت القاعة بأجساد كثيرة ، انتشر الجرحى بفوضى فى كل زوايا القاعة . حتى أن بعضهم ألقى على خشبة المسرح المنتصبة فى مقدمة القاعة . لقد القوا هناك وكانهم مرميون منذ القدم . وأياً كان اثنين كل منهم فانه يضيع مع اثنين الأجساد الأخرى . وليس بالإمكان معرفة أى منهم يتنفس لحظاته الأخيرة ، ومن سيعيش بعد يوم ، يومين ، أسابيع ؟! والذين لا يزال شئ من الوعي فى روعسهم ، لا يعرف متى حدث ذلك ، أمس؟ اليوم ؟ هل تعرف الشظية زمناً ؟ من يستطيع التكهن أو القول متى تنتشر الشظية إلى شظايا ؟ ومتى يستسلم اللحم إلى تلك الكتلة الحارة الحادة ؟ بل متى يبدأ الاثنين ؟ لا أحد يعلم . وبالنسبة لأولئك المرميين فى «مدرسة التضامن الابتدائية للبنين» يبدو السؤال عبثاً ، لا حاجة لسؤالهم لماذا هم هنا؟ هم أنفسهم لا يعرفون ، لقد كانوا هناك وكانهم قطع أثاث فى المدرسة من حسن حظ طلاب المدرسة أنهم ضائعون الآن فى عطلتهم الصيفية . وإلاً ، يقيناً ستجد الأجساد التى اصطبغ بعضها بالدم وتعفنت الضمادات على بعضها الآخر ، التى عبثاً تنتظر طبيباً ، إذ قد يكون هو الآخر جريحاً فى مكان آخر ، أو يئن بين المكتئبين هناك يقينا ستجد هذه الكتل مكاناً آخر أو ستلقى فى مكان آخر، ربما مستودع للطحين ، جامع مهجور ، أو مقبرة سويت قبورها ، ربما فى ملعب لم يعد صالحاً للعب الكرة ، أو بيوت

هجر أهلها ، المهم سيد الضابط الذى وقف فى منتصف القاعة وقد أمسك بخيزرانه ، سيد مع اصديقاته الضباط مكاناً آخر لجرمى آخرين سيأتون غداً ، أو بعد غد ، من يدري ؟ ربما سيكون المكان مزيلة أو مجزئة لحوم أو مدرسة أخرى فرغت من طلابها ؟! هل يصعب عليهم حقاً إيجاد مكان؟ لقد اكتظ رأسه بتلك الأسئلة عندما وجد نفسه مرمياً فى زاوية قريبة من المسرح . لا يدري كم مر من الوقت عندما انفتحت عيناه مع أنابيب الراس الضخمة ؟ شئ واحد حمله على فتح عينيه بحماس هو شمس الصباح التى ما لبثت أشعتها أن طردت رغبة عنيفة فى النوم كانت قد اجتاحتها . لقد أصر على البقاء يقظاً ، لا يريد أن يفاجأ بموته ، لذا فقد أخذ بين لحظة وأخرى يتحسس جرحه ، لقد توقف دمه عن النزف .. وللمرة الأولى لم تزعه لزجة الدم هناك ، إنما بعثت به الشعور بأنه يعيش . لو كان بإمكانه الآن ، لنهض من مكانه وبدأ فى الرقص . كان يوده الصراخ :

- إننى أعيش

مع الوقت يدرك أيضاً أنه مجرد شعور عابر ، فيهجس كم هو واهن ، يسرى به أسى ثقيل يزداد عندما يماين خشبة المسرح . قبل سنوات كانت قدماه تتحركان فوق الخشبة بقوة وفرح . فى مرات كثيرة مثل فوق هذه الخشبة وخلف الخشبة يقع مستودع الرياضة أيضاً ، وهناك كان يلبس ملابس الكشافة ، ويسرعة عجيبة تمر فى ذهنه سنوات المدرسة ، وعندما تصبح عيناه عند باب القاعة ، يختلط فى ذهنه منظر ضابط الانضباط المنتصب هناك بوجهه ذى الملامح البديرة الصلبة مع وجه «دييس» فراش المدرسة الذى يركض فرحاً بخيزرانه المبللة بالماء كلما ناداه المدير لرفع أقدام إحداهم عند ضرب «الفلقة».

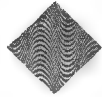
ومثلما يتجنب رؤية «دييس» فى ذلك الوقت ، فقد تجنب الآن النظر فى اتجاه رجل الانضباط ، لاسيما عندما لاحظ أنه هو الآخر يحمل فى يده .

تحرك فى مكانه ، وتحركت معه البطانية المتهترئة التى ألقيت تحته ، حول عينيه إلى شبك القاعة . يعرف ميزة هذه القاعة منذ زمن طويل ؛ فهى ممثلة بالشبابيك ، حتى أنهم عندما كانوا يتحركون فوق خشبة المسرح ، كان بإمكانهم رؤية أطفال الحى المتجمعين عند زجاج النوافذ والمتطلعين إليهم بفصول . فى مكانه يستطيع أن يماين الشارع الذى بدأت الحركة فيه ، وفى البعيد لمح النسوة اللواتى شرعن

بالتجمع عند بائعة القشطة ، جلسن يشعرون المثلث ، بعيون مازال النعاس ظاهراً عليها . هل هي هلوسة أخرى من هلوساته . أن يتعرف على الوجه القديم ذاته لبائعة القشطة التي يعرفها منذ كان طفلاً؟ ليست عيناه اللتان تنفتحتان الآن فقط ، بل ليست صمامات الرأس الضخمة ، إنما تنفتح كل مسامات جسمه . كم يوده أن يخترق الزجاج الآن ، هل ينفعه الصياح ؟ لا يدري أين نسي صوته ؟ هل ضاع هناك عند موقعهم في الجبهة ؟ إذن لم ترتج النجوم آنذاك ، ولا عتمة الليل الغامضة ، إنما هي الأرض التي ابتلعت صوته في سميتها . هل هي هلوسة أخرى ؟ من الأجدر به ألا يسأل ، إنما ليفتح عينيه باتساعهما ، وهذا ما يفعله الآن . لم تبد له بائعة القشطة اليفة في جلستها هناك ، ولا منظر الأطفال الضاحكين حولها ، إنما هناك أمر آخر جعل كل الدم يعود إلى عروقه . لقد بزغ فجأة وسط النسوة المتجمعات وجه أليف يعرفه منذ زمن بعيد . هل هي هلوسة أيضاً ، أن يلمح وسط النسوة أمه التي جلست هناك ، وقد نثرت شعرها الأسود فوق كتفها ، فيما لم تستطع العبادة أن تغلي فتحة الصدر . أية لمعة حلت به ، هاهو يراها من خلف الزجاج بجلستها القديمة هناك . بالضبط مثلما كان صغيراً وكانت تحمله في حضنها ، وكان فمه لا يغادر صدرها ، وحتى عندما كانت تزنيه لبرهة إلى جانبها قائلة : «اتركني أعين الصبحون» فإنه يظل متشبثاً بصدرها ، لا يطاق معها في الابتعاد بفمه ، صارخاً بنزول (مثلما يفعل الآن) : حليب ، حليب ، يوم ، حليب ...

لم يردد جملة مرة واحدة ، إنما كررها مرات كثيرة ، وقد صاحبه شعور بالفرح عندما لاحظ رجل الانضباط يجفل من مكانه ويتحرك باتجاهه بغضب . عرف أنه يعيش.





مُتَّفَقٌ عَلَيْهِ

الأولاد

(١)

يتقلبون في قطيفة النعاس

والأطباق تذهب إلى المطبخ

وكان ينتظر

في أنوثة الضوء

كانت المرايا تخمّن

وحدها تنظر إلى الغزلان وهي ترمي بهدوء على الحائط

ويتنظر بأسى إلى الكرسيّ المعجوز

تودّ أن تريّت على ظهره المقوّس

أهـ

ما الذى يجب أن تفعله الليلة (وقد أغلق الباب)

هل تحرق فى الساعة

حتى تنمو العقارب

وتتحرك باتجاه النافذة

هل تتأمل الصورة العائلية المنحرفة قليلاً

أم الجندي الذى يبتسم

تحت شارة الحداد

شردت قليلاً

ثم راحت تخلع ثيابه العسكرية

وتضع قليلاً من القضة فى فمديه

ابتسمت

وقررت أن تقضى الليلة معه

كانت الشمس مرتبكة

(٢)

مثل بنت

فاجأها الطمث.

وكنت على سريرى

أفرك عيني
خمسـة ملائكة يتتـاجرون
ويحركون الهواء بلـجنتهم
: عم صباحاً أيها الملك
كان عرشى من الكرتون الفـالـص
وفى اللحظة التى تذكرتُ لك
ك
كم

دلق الحبار فى صدرى
لذيقته كامـلة
واختفى الشـهد كله.

(٣)

حجرُ
تغويه هـاوية
بينما تفتح وركبها وتوى.

~ ~ ~ ~

انعدلت سحابة النـجل على خـصره
وابتسمت

لحظة خلّص أعضائه من الذاكرة

وقلّع إبهامه من الأسى

...

هاوية

تفتّح ركيها وتوسّع

حجر يصهل في الهواء

...

في العناق المضى

لم تعد هاوية

ولم يعد

...

هل قبض الله فصارت هاوية

هل بسط

فصارت حجراً

...

كم من المواجهيد يكلّى

لنحرجة حجر

فتسد هاوية

عزبتها

(٤) يأتون مع صلصلة الأجرس

يرفعهم الحوذىّ عالياً

ويضعهم برفق

كرجل يصبّ تماثيل

هؤلاء التلاميذ

(٥) الذين يتراكمون نحو بوابة «نوتردام ديزويت»

مثل عنزات صغيرة

لم يدركوا أبداً

من أين يسقط الحصى

يرفعون حقائبهم الجلدية مِزعورين

ويتلفت الحوذى غاضباً

(٦) بعد أربعين عاماً

أجد سعادة

في الاعتراف.

البعض يرتدى ثيابا عادية



يحكى أن..

أن الحكومة مارست في الصباح الباكر كماليات عاداتها تمارين الصباح وهي في غاية الابتهاج وانفراج الصدر .. ومن فيض ابتهاجها وتمايم انفراج صدرها تغلبت على كل من لعب أمامها فحما خسرت شوطا واحدا فزادها الفوز ابتهاجا وانفراج صدر ولكن مع آخر مباراة خاضت الحكومة غمارها ضايق صدرها حتى وهي متفوقة فأكتابت .. وعلى الفور غادرت أرض الملعب والوقت ضمى فتوجهت إلى المقر الرسمي وعقدت الديوان

وتضامنا من الناس مع الحكومة ومشاركة منهم لها في حمل عبء هذا الاكتئاب امتنعوا عن الذهاب إلى النوادي .. فتوقف اللاعبون عن مزاوله تدريباتهم اليومية وكلفت الرعية عن أداء تمارينها الصباحية .. ويتوصية من أعضاء الديوان طاف المنادون يجوبون شوارع المدينة وهم يعلنون أن الحكومة منذ اليوم لن تعود لأداء تمارين الصباح وأن على الجميع أن يعوا هذا الأمر جيدا وعلى من سمع النبا أن يعرف به من لم يسمع، وخلال زمن وجيز جداء وقرص الشمس مازال في بداية سطوعه؛ علم كل الناس بالنبا العظيم، فتمكنوا من الاكتئاب من الحكومة.

وفضل الناس أن يقلعوا ثيابهم العادية ويلبسوا بدلة التمرين الرياضية .. وهم عندما قلعوا لم يقلعوا تحديدا من جانبهم للحكومة التي اعتزلت، أو بقصد المضايقة معاذ الله، بل هم لبسوا ما لبسوا تضامنا معها وتأكيدا لها أنهم بالرغم من ارتدائهم بدلة التمرين إلا أنهم قد اختاروا بإرادتهم الحرة تجنب مزاوله التمارين، اقتداء بفعل الحكومة .

ومع اقتراب الظهيرة وثبات حالة الاكتئاب على وجه الحكومة، جلس الناس أمام طاولات المقاهي وافترشوا نجيل-الحدائق العامة وقعدوا فوق أرصفة الشوارع وهم مرتدون بدلة التمرين التي انحصر لونها في لونين لا ثالث لهما: لون يتطابق مع لون جاكيت بدلة تمرين الحكومة ولون يتطابق مع لون بنطال بدلة تمرين الحكومة، أما لماذا اختار الناس هذين اللونين دون سواهما، فقد حدث هذا عندما أيدت الحكومة استحسانا للونين في واحدة من خطبها، وأشادت بهما .. بل وفضلتهما على ماعدهما من اللون.

ولأن الناس قد لجأت إلى المقاهي والحدائق والأرصفة، فمع الظهيرة كان سعيد الحظ من يستطيع أن يجد مقعدا مشتركا يجلس عليه مع آخر ليشازك في النقاش ويبدئ الرأي ويقترح الحلول التي تساعد الحكومة على العودة إلى ممارسة تمارين الصباح، فتتخلص من اكتئابها لتتكشف الغمة ويزيل البلاء.

ومن غرائب الأمور وعجائبا أنه حدث شبه توحيد في الرأي عند النقاش بين أصحاب اللون الواحد دون اتفاق مسبق بينهم أو تدبير مخطط .. فلبسوا بدلة التمرين التي يتطابق لونها مع لون بنطال بدلة تمرين الحكومة كان لهم رأيهم الواضح الصريح الذي حدا بالحكومة إلى اتخاذ قرارها بالكف عن ممارسة تمارين الصباح إذ قالوا أن الحكومة وقاما الله شر العيون الجاسدة والقلوب الحاقدة والعقول اللكاكة، طرا لها وهي تجفب عرق جبينها عقب آخر مباراة لعبتها وفازت بها خاطر ما، حينها لم تفكر فيه أو تهتم به .. وقيل للظهيرة أتاما ذات الخاطر ولكن بطريقة مغايرة، إذ اقتحمها اقتحاماً وتمادى في ملاحقتها-تماديا مرهقا، كأنما لا يشغل بالها أعباء حكم ومسئولية رعية .. وكما حاولت الحكومة فكাকা منه كان أكثر إلحاحا واستيطانا، في خاطرها .. ومع انقضاء الثواني والدقائق حدث التغير التدريجي الذي طرا على وجه الحكومة ليحل في النهاية الاكتئاب واضحا محل الصفاء ..

ولما لم يقلع اجتماع الديوان بناء على الدعوة العاجلة في إجلاء هذا الخاطر المقتحم ذهن الحكومة،
تضاعف الاكتئاب بالحكومة فقررت فض الاجتماع بعد أن فقد أهميته وأصبح لا جدوى من استمرارية
انعقاده، فلأعضو تمكن من تقديم مشورة صائبة ولا عضو نجح في بذل نصيحة مخصصة، لا أحد من
الأعضاء أمكنه أن يتصدى بإيجابية لهذا الخاطر المقتحم ..

.. أما لابسو بدلة التمرين التي يتفق لونها ولون جاكيت بدلة تمرين الحكومة، فقد كان لهم رأى مغاير
تماماً، قالوا إنه لا يمكن بحال من الأحوال أن يوجد في الوجود قاطبة خاطر يستطيع أن يصنع بالحكومة
مثل هذا الصنيع، فالحكومة - والكل يعرف - أكبر من هذا بكثير الكثير الكثير، ولا يعقل أن تغير من نمط
سلوكها المعتاد أو تبدل من سسنتم عاداتها المستقرة لمجرد ورود خاطر ضال طرا على ذهنها لا يعرف له
أحد أباً أو أم، .. ولما قال لابسو اللون الآخر : إذن إن كان لديك سبب آخر غير ما ذكرنا فلنقولوه لنا
أو فلنصمتوا وكفى تشهيراً بالحكومة ..

ولم يقبل أصحاب اللون الآخر الصمت ولم يتهربوا من الرد، بل بادروا فوراً فذكروا لهم السبب
الحقيقي لا كتاب الحكومة ..

وقبل صعود المؤذنين إلى المائتين استعداداً للارتفاع بأذان العصر، بلغ الاكتئاب بالحكومة مبلغاً
عظيماً، فسأل عقب صلاة العصر الدمع من المآقي وأخرجت الأنوف إفرازات فتحوطت الديار كلها إلى
سرادق عزاء .. وعلى الأثر انعقد الديوان من جديد ليبحث ويتقصى ويناقش ثم انفض كما انفض في
المرات السابقة دون أن يحقق نجاحاً في أداء المهمة المنوط به أداؤها ..

وتمسك أصحاب كل لون برباهم وأصروا أن السبب الحقيقي لاكتاب الحكومة هو ما ذكره هم لا ما
ذكره أصحاب اللون الآخر، وظل كل فريق عند رأيه وإصراره، فلم يغطنوا إلى أن هناك قلة قليلة تجلس
معتزاً أمام الطاولات وتفتش نجيل الحداثق وتقعده فوق الأرضة وهم لا يرتدون بدلة التمرين وهالهما
الأمر فسالاً: منذ متى وأنتم مرتدون ثيابكم العادية هذه؟ إجابتهما : منذ الصباح الباكر وقبل أن نعرف
عن طريق مكبرات الصوت أن الحكومة توقفت عمداً عن ممارسة تمارينها سالاهم : أنتم صادقون؟

اجابوهما : ولماذا نكذب عليكم والكذب يقود إلى النار ١٩ سنسالكما كما سالتانما ولتجيبا علينا كما
أجبنا

- اسالوا

- أليست الحكومة مكتئبة ؟

- بلى

- ألا تحبان أن تجدوا علاجاً لاكتئابها؟

- بلى

- عندنا العلاج

- احقا؟

- بلى

- وما هو هذا العلاج الذى يجعل الحكومة تتخلى عن اكتئابها وتعود إلى ارتداء بدلة التمرين فتمارس
تمارينها المفضلة؟

- نقول لكما ..

ذكر لابسو الملابس العادية للابيسى بدل التمرين مشروعيهم، أوضحوا لهم كل كبيرة وصغيرة تتعلق
بالمشروع، بل لم يتهريروا من الإجابة على أى سؤال يوجه إليهم ولم يتجاهلوا أى استفسار، بل الأهم من
كل هذا أنهم لم يفقدوا صبرهم

ومع اقتراب الغروب ظلت الأحوال فى الديار على ما كانت عليه عند العصر الحكومة / مكتئبة
والديوان / يعقد وينفض .. والناس سواء من لبس منهم بدلة التمرين أو من لم يتخلوا عن ثيابهم العادية
كلٌ ظل على رأيه وموقفه ..

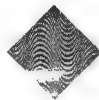
ماجدٌ هو مزيد من الحزن، ومزيد من الخوف على عضلات الحكومة من الضمور نتيجة التوقف عن
مزاولة التمارين ..

وبعد حين والناس بين خوفهم على الحكومة وحزنهم عليها، تنبأ هؤلاء الذين لم يخلعوا ثيابهم العادية بأن عظم الحكومة لا مجاله مصيره الهشاشة، فإن لم تكن الهشاشة فهي الليونة وأضافوا أن قدرتها على صلب عمودها الفقري لن تدوم طويلا .. فخرج الناس من المقاهي رافعي الأكف نحو السماء، وغادروا نجيل الحداثق والسنتهم تجار بالدعاء، وقاموا من فوق الأرضفة وقلوبهم تبتهل إلى الله، ساروا فى الشوارع وقد احترقت أكبادهم من أجل الحكومة، وانسحقت قلوبهم من أجل الحكومة، ولأن هدفهم منئذ البداية كان نبيلاً ومقصدهم كان شريفاً فقد أصبح كل ما يشغل بالهم هو العمل على إيجاد الوسيلة التى تحفظ للحكومة صلابة العضلات فلا تضرر ومتانة العمود فلا ينهار، يدفعهم إلى هذا وعى حقيقى بدور الحكومة وأهمية وجودها واعتراف صريح بتأكد ضياعهم بدونها ..

زاد من حماسهم على تحقيق الهدف النبيل والمقصد الشريف ظهور المقر الرسمى، فأسرعت خطاهم تعجلانهم ليخلصوا الحكومة من اكتئابها فيقللوا من دقائق إضافية سوف تعيشها بوجه مكتئب .وعندما وصلوا إلى المقر الرسمى تحاملوا على أنفسهم كما لم يتحاملوا عليها من قبل، وبذلوا جهداً خارقاً كما لم يبذلوا من قبل، وتكاتفوا جميعاً ليؤمنوا مقر الحكومة بخيمة بدأوا يصنعون خيوطها من العروق، وكلما تقدموا فى النسيج استراح بالهم وقد ضمنوا أنهم بدأبهم فى العمل قد ضمنوا للحكومة أن تحتفظ بعضلاتها فلا تضرر وبعضامها فلا تلين ويعمودها فلا ينهار..

وعندما اقتربت الشرنقة من تمام اكتمال البناء ولم يتبق ناقصاً منها غير ثقب فيكتمل البناء، بصى الناس منه وهو على وشك الالتحام فابتسمت لهم الحكومة .





المرائى والمراقى

حوارية

أراك شاحبا فما الذى دهاكُ

قال: الذى دهاكُ

وما الذى أضناكُ

قال: الذى أضناكُ

- تعثرتُ خطاكُ

- من فرطِ سكرى

- تعرقت يداكُ

- من طولِ ذكرى

- أراك ترقبُ النجومَ

وتسال التَّخُومَ

- اُبْحَثْ عَنْ مَرَاكِبِي
تَرَكْتُهَا تَهَيَّمُ فِي الْمَدِيِّ وَتَمُخَّرُ السُّبُحِيَّ
- وَهَذِهِ الْغَضُورُ؟
- عَلَامَةٌ أَنْ الْهَوَى مَكِينُ
- فَمَنْ تُرَى تَكُونُ؟
- مَوْلَاهُ اضْنَاهُ
عَشِقْ، فَمَا تَرَاهُ
إِلَّا وَدَمْعُهُ هُتُونُ
مَحِيرٌ يَا صَاحِبِي هَوَاكُ
تَعَالَ نَحْتَرِّقْ مَعًا
فَمَا رَأَيْتُ قَطُّ عَاشِقًا سِوَاكَ

جبل البلّور

بَدَأَ فِي الْأَفَقِ مَعْتَمِرًا
غَيِيمَ الْفَجْرِ مُؤْتَذِرًا
بِوُشْمِ النُّورِ مَسْحُورًا
بَدَأَ نُورًا
عَلَى نُورٍ، بَدَأَ الْفَأْ
عَلَى الْقَرِّ، بَدَأَ شَفَقًا

تَلْفَعُ بِهِجَةً الاسْحَارِ... نَادِيْنَا:
مَتَى يَا حَافِظُ الاسْرَارِ تُؤْوِيْنَا
مَضَى زَمَنٌ وَنَحْنُ نَكَايِدُ الْاَشْوَاقَ
وَالْاَمْوَالَ
جَزْنَا مَجْمَعَ الْبَحْرِينِ
مَرًّا نَرْكَبُ الْغِيَمَا
وَمَرًّا نَرْكَبُ النُّجُمَا
عَبْرْنَا رَهْبَ هَذَا الْكَوْنِ يَمْلُقُنَا النُّشِيدُ الْبِكْرُ
تَحْدُو حُلْمُنَا الْاَقْمَارُ
وَالْاَسْحَارُ
مَا هَدَاتُ حِرَائِقُنَا
وَلَا جِفْتُ مَا قَيْنَا
كَأَنَّكَ قَائِمٌ فِينَا

سَأَلْنَا وَالْمَدَى أَبَدُ
مِنَ الْاَشْوَاقِ نَطْوِيهَا وَتَطْوِيْنَا:
مَتَى يَا حَافِظُ الاسْرَارِ تُؤْوِيْنَا
فَنَمْرَحَ فِي رِيَاكِ الزُّهْرُ
نَتَلَوُ اَيَّ هَذَا الْكَوْنِ
طَالَ هَيَامُنَا وَانْجَابَ مَا ضَمِينَا

حَلُمْنَا: سوف تحضننا ومازلنا

نُمْنِي النَّفْسَ:

تلك مساكين البلور تومي

فَلَنَغْذُ السَّيْرَ لَكُنَا

تعبنا دون مراكنا

- متى ياكاتم الأسرار نلقاكا؟

آخر السالكين

لو كان لهذا العصر وكى

كنت وليه

لو كان لهذا العصر نبى

كنت نبيه

لك أحوال ومراق لو عنت للصوابينا

نزعو الخرقه من وله

وإباحوا الرقص مع المخمورينا

ودعوا كل مجانين الحى

وكل المجنوبينا:

- هبوا تكشف لكم الغيب وسر الأحوال

لرَمَوْا بجميع الأسئال

فِي النَّارِ، وَعَانُوا الْحَارَ

لَكَيْ يُقْنُوا الْعَمَرَ سَكَارَى

بَيْنَ سَمَاعٍ وَقِيَانٍ

شَبَّتٌ وَحِيدًا

وَعَلَا وَجْهَكَ حَزَنٌ وَمُضْبُونٌ

لَمْ يَدْرُوا مَنْ أَنْتَ

وَلَا مِنْ أَيْنَ أَتَيْتَ

وَلَا كَيْفَ

فَلَذَّتْ بِصِمْتِكَ تَسْتَقْرِئُ وَجْهَ الْغَيْبِ

وَتُعْلَنُ مَا سَيَكُونُ

سُورَةُ النُّورِ

هَذَا النُّورُ سَنَاهُ

وَهَذَا الْفَيْضُ مَدَاهُ

فَلَوْلَاهُ

لَمَّا ضَجَّ وَابِي قَدَعَاهُ

لَهُ الشَّعْرُ وَنَجْوَاهُ

لَهُ الْأَرْضُونَ يَطْوِي بِهَا فَتَهْبُ لِلْقِيَاهُ

لَهُ الْمَلَكُوتُ يَهْشُ لِرُؤْيَاهُ

الغيمُ مراكِبُهُ
والأفقُ خُطَاهُ
لِيَهْمِي الطَّلْعَةُ هَذَا أَحْوَالُ
وَرُؤْيَى مَا عُنْتُ لِسَوَاهُ
يَوْمَ تَجَلَى
عَشِي الشُّعْرَاءُ لِمَرَاهُ

البرزخ

١٠

مَدَدٌ ... مَدَدٌ ... مَدَدٌ
سِبْجَانِي لَمْ يَبْلُغْ شَأْوِي أَحَدُ
مَدَدٌ ... مَدَدٌ ... مَدَدٌ
لَعْنَةُ مَا فَكَّ مَقَالِقَهَا أَحَدُ
وَهَوَاتٍ مَا بَيْنَ الْأَرْضِ
وَبَيْنَ سَمَاءٍ رُفِعَتْ
لَمْ يَلِدْ بِهِ أَحَدُ
أَبَدٌ مِنْ نَوْدٍ
وَتَحْرُمُ شَاسِعَةٌ

مَا طَافَ بِهَا أَبَدًا أَحَدٌ
مَدَدٌ ... مَدَدٌ ... مَدَدٌ
حَقٌّ لِمِثْلِي أَنْ يَشْمَخَ
لَيْسَ كَمِثْلِي أَحَدٌ

- ٢ -

سبحاني...
أَفَنَيْتُ الْحَبَّ وَمَا أَفْنَانِي
سبحاني...
لِي فِي كُلِّ نَسَمَةٍ عَرْشٌ وَمِرَاقِي
وَلِي الْأَرْضُونَ السَّبْعُ مَقَانِي
شَتَّى أَرْمَنْتِي وَقَدِيمُ سُلْطَانِي
غَمَرَ الْكَوْنَ ضِيَائِي
فَتُجْوِي لَأَحَدٍ لَهَا، لَأَحَدٍ لَخُلْجَانِي
سَطَعَتْ أَسْمَانِي
اقْتَمَارًا وَشُمُوسًا رَمَعْنَ سَمَانِي
سبحاني...
مَا أَعْظَمَ لَآلَائِي
مَا أَكْثَرَ تِجَانِي

تفسخ



ما إن تسلفت سور المدرسة وامتطيته كحصان، حتى سمعت صراخاً وصفافير من الطلبة بالحوش، التفت إليهم، رأيت الناظر يهرول ناحيتي؛ فسابت مفاصلي.

كان يضرب بنظونه بعصاه الخيزران بعصبية، بينما كانت نداءات زملائى الذين سبقونى فى القفز للشارع العمومى.. تتسارع وتشتد تستعجلنى؛ حتى تلحق بالحفلة الصباحية لفيلم الموسم، الذى يُعرض منذ أربعة شهور، وشاهدناه ثلاث مرات فى حفلات السادسة مساءً، وعندما اختلفوا حول عدد القبلات المشبوبة النارية التى ألهمت شفاه البطل والبُطلة وأعصابنا، عقدوا رهاناً واختارونى حكماً لحسم الخلاف، لكن وقعت الواقعة، وهامو الناظر يتقدم وعيناه تقدحان شرراً. بالتأكيد لن يعتقنى، رغم يقين علمه أننى استأصلت الغدة «الدرقية» منذ أسبوعين فى إجازة نصف السنة، وأن جرحاً عميقاً يحيط برقبتي دائرياً من الأمام؛ لذا غطيته برياط من الشاش ليحجب عنه الشمس والأثرية، وعندما كشفته للناظر، قرر أن يتم استثنائى من حضور طوابير الصباح والفتوة والتربية الرياضية لمدة شهرين، هل سيتناسى وينهال على بالعصا ضارباً بالعذر عرض الحائط؟ أم سيكتفى بالتوبيخ والتجريح أمام الجميع؟ بل ربما يطلب أن يحضر لى امرئ؛ حتى تصبح فضيحتى بجلال. كيف سأتصرف الآن؟ أن احزم امرئ واتخذ قراراً وأنفذه فى سرعة البرق، هل أجازف وأقفز إلى الشارع وأهرب؟ أم أترجع؟

ها هو الناظر يقترب، تعفّق أصابعه الأخطبوطية على العصا، عن يمينه .. مدرس الكيمياء يبتسم في خبث، عن يساره .. مدرس الإنجليزي يدارئ ضحكته بكف يده، هل حانت الفرصة للفرجة والشماتة؟ أم سيبرران فعلبك ويلتمسان لك الصنح والمغفرة؟ لكن الناظر عنيد، ربما يصم أذنية ويرفض أية توسلات، حتى لو ذكرته بجرح العملية وحادثة وفاة والدك التي لم يمض عليها بضعة شهور.. قد لا يستجيب، هل أحكى له ظروفنا الصعبة وما تقاسيه أمى لتدبير مصاريف دراستي وعلاجي؟ ربما يرق قلبه ولين، المهم أن تعرف لك برأ ترسو عليه، فالوقت يمضى وأنت ما زلت متردداً، صراخ «طلبة يدعوك للتراجع، وصغير زملائك بالشارع يستعجل قفزتك، بطال الفيلم ينتظرك؛ ليمنحك النشوة واللذة المشتعلة، التذاكر مقطوعة والأماكن محجوزة، إذا ما تراجعنا .. سينعك الزملاء بالجن ويتندرون عليك، أه لو تأخر مجئ الناظر دقيقة واحدة، لكنه يتقدم بإصرار، ناكز ويكير يحاصرانه، وأمك لاتزال جالسة على الكنبه العربى منتشحة بالسود، تبكى وتندب الحظ العاثر والبخت الذى مال، وأختك تكوى ملابسك وتلمّع حذاءك وهى تنتحب، وهيئة المحكمة المكونة من الناظر والمدرسين تتقدم ببطء مميت، ويطال الفيلم تحاصرهم الفتيات على البلاج بالماليوهات البكىنى ليعقد محكمة الغرام، وأنت تقب وتغطس في بحر ماله من قرار، ومدرس الكيمياء يحترق شوقاً ليرى الصفعة الأولى، يبدو أنه لم ينس محاولتك تقليده حين نخل الفصل فجأة قبل أن يذق جرس الحصة، رفع يده عالياً ليصفعك، لكنه تذكر العملية الجراحية؛ فاكثفى بإزالة الرياط الشاش من حول عنقك وفصح جرحك أمام الطلبة، الآن سيثار له الناظر، وسيعفيه من المسئولية، ومدرس الإنجليزي لا يزال يذكر ما كتبه على السبورة فى حقه، قال لك مهدداً: إذا نجحت فى أعمال السنة (إبقى قابلى)، وأنت ظلت واقفاً يبكك العرق ولم تنطق بكلمة، الآن لم يعد يعتوره الضجل، وأصبحت ضحكته عالية وسافرة، لماذا ترتعد وتحصك أسنانك؟ تتداخل صيحات الزملاء مع بكاء أمك وصراخ أختك، وتتداح الصور وتتلاحق، ها هو المقاتل يدفع بابكم يتبعه الرجال حاملين جثة أبيك مغطاة بشكائر الأسمنت الفارغة المطلخة بدوائر الدم الناشع المتخثر، يلقون الجثة فى الصالة، ينفضون أكفهم وينصرفون، يدنو المقاتل من أمك، يمد يده بمظروف وهمس – مصاريف الدفن، ثقل واجب، أنا تحت الأمر ورهن الإشارة يانؤارة.

تلف الدنيا وتدور بأمك؛ فتسقط منهارة، تشق أختك جلبابها من الصدر حتى الذيل؛ فيظهر لحمها الأبيض المكنون للعيون الشرهة المزبحة فى الصالة، وتقف متسمرأ متخشباً لا تدري ماذا تفعل، هل

تستر لحم أختك؟ أم ترفع جسد أمك؟ أم تسحب جثة أبيك للداخل، والعيون تبص وتبالحق، والصراخ يعلو، وأنت شبه غائب عن الوعي.

تتكفن أمك وأختك بالسواد، والدقان يقلب النقود في يده بامتعاظ، وأمك ترجوه أن يسقى الصبارة الجافة التي وضعها فوق قبر أبيك؛ فينصرف مزمجرأ وهو يسب ويلعن الميتين والذين على قيد الحياة، وبطل الفيلم يرتدى السواد، ويتجول ساعة الغروب في غابة أشجارها جافة، ببيرة أسيانة يغنى عن «أحضان الحبايب» التي تحولت إلى شوك.

وامام غرفة العمليات بالمستشفى الأميري .. تتحنى أمك على يد الطبيب تريد أن تقبلها، تتحدر الدموع من عيني أختك وهي تقول له أنك أصبحت رجلها الوحيد، يهدئ من روعها ويسحبك من يدك إلى الداخل، يحذر يتحسس ويربك، يبطل تنفوس حقنة المخنر، وتشعر بطوابير النمل تزحف وتسرى في عروقك، يشغل لسانك، يدور السقف وتلف الجدران، وتروح في دنيا غير الدنيا، وبطل الفيلم يتجرع زجاجات البيرة ويتطوح، والناظر أصبح على مسافة واحدة، وأنت تضرب أخماساً في أسداس، وأمك تجفف دموعها وتقول: معاش المرحوم ضئيل، يجب أن نضغط المصروفات. تربت على كتفك وتضيف: طلباتك أوامر يا غالي يا ابن الغالي. تدس يدها في صدرها، تناولك مصروفك وهي تدعو لك بطول العمر ونجاح المقاصد، بينما أختك في الركن ترفو بلسونتها في صمت. وفي الصباح.. تقابل «أمنية» على السلام وهي تحتضن حقيبتها المدرسية، تمد يدها بالسلام وتهمس: البقية في حياتك.

تحتوى يدها الرقيقة الدافئة بين يديك وتشدها إلى صدرك، تتأمل عينيها الواسعتين وشفتيها البروققتين، تتمنى لو تحتضنها وتمطر وجهها بالقبلات المحسومة كما يفعل بطل الفيلم، وحين هممت أن تفعل ... سقطت حقيبتها، وظلّت واقفة مشدومة فاغرة الفم والعينين، ثم ارتدت صاعدة السلام بخطوات مضطربة حتى كادت أن تنكفي، وأنت عضضت شفتيك وفردت نازلاً السلام، تتقافز، كل سلمتين في قفزة، وأنت الآن عاجز عن قفزة واحدة، سبان إلى الدلخل أو للخارج، فالناظر يتأهب، ومدرس الكيمياء يكرر كفيه وينفخ فيهما، ومدرس الإنجليزى يملس على شعره ويبرم شاربه.

وفي المساء .. تقف أختك مذهولة عندما سألتها ما إذا كانت «أمنية» قد صارحتها بشئ، وعندما تفق من المخدر .. تدنو الممرضة الشابة السعراء منك، تجفف عرقك وتطبع قبلة جانبية على جبينك، تخلع خاتمها البلاستيكت الذى يحمل حرفاً من اسمها، وتدسّه تحت وسادتك وهى توشوشك: ألف حمد الله على سلامتك.

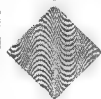
والمقاول يشتت صبى القهوجى ويطلب ناراً للشيشة، ييصق على الأرض ويلعن الصداق والمقاولات و(سنسفل) من أشار عليه بها، بلهجة غاضبة يقول إن أباك كان يمشى كالمسلول فى الشارع بعد أن غادر البناية التى يعمل بها؛ فصدمته سيارة نقل لم يتمكنوا من التقاط أرقامها، وإن ذلك مدون فى البلاغ الذى قدمه للشرطة فور الحادثة، وإنه قام بالواجب وأكثر، وليس لديه وقت يضيعه فى كلام فارغ، لكن عمال المعمار زملاء أببك يصارحونك بأن أحيال السقالة المنحولة قد قطعت؛ فهوى أبوك من الطابق السادس على «درورة» الرصيف البازلتى، وتهشمت رأسه، وشاهدت بنفسك بقايا الدم المتجلط الداكن على الرصيف.

وعندما انتصف الليل.. شعرت أن مئانتك تكاد تنفجر، ضغطت على الزرّ المجاور للكومدينو، وعندما حضرت الممرضة السعراء تحيرت كيف تخبرها، فى خجل طلبت أن تتساند عليها إلى دورة المياه ابتسمت، وقالت لك: بسيطة. انحنت والتقطت (البغبغان) من تحت السرير. أدرت وجهك، لكنها أرادت بلهجة مرحة: عادى. ثم رفعت طرف الكوفرتة وأدخلته، حدثك عن أسرتها وظروفها وكأنها تعرفك من مدة طويلة، قالت أنها سهرانة فى غرفة «النوبتجية» للصبح، وإذا ما احتجت شيئاً ما عليك إلا أن تضغط على الزر بلا تردد.

قبيل الفجر شعرت بوخز وآلم فى رقبك، تحسستها، رايت سائلاً لزجاً أحمر؛ فارتيت، ضغطت ثانية على الزر، دقيقة واحدة ورايت الممرضة أمامك تلهث، طمأنتك بأن الدم الخارج من (الدرنقة) التى وضعها الطبيب بعد العملية فاسد وليس نزيفاً، بل رشحاً لا يجب أن ينحبس فى الجرح ويولوه. وعندما جلست على حافة السرير اكتشفت أن عينها مثل عيني «أمنية». مالت عليك ومدت يدها تحت الوسادة؛ فتماست الشفاه. كان الضوء خافتاً والمرضى نياماً؛ فوددت لو طالقت قبلتها. امسكت بخاتمها وأدخلته فى بنصرك، لوحت بيدها وهى تتقهقر؛ فرددت عليها بقبلة فى الهواء. ظلت القبلات تتطاير حتى اختفت.

أغمضت عينيك ورأيت بطل الفيلم ينثر قبلاته اللافتحة على عنق البطلة ووجنتيها وشفتيها، التي جلست القرفصاء على السرير تقشر له التفاح الأمريكاني، تضع القطعة بين شفتيها، تمط شفتيها، بشفتيه يلتقط القطعة ويعتصر شفتيها بنهم، بينما ينحسر قميص نومها الشفاف شيئاً فشيئاً، كاشفاً عن فخذين مرمريتين مشربيتين بحمرة نارية؛ فتلتجم الأنفاس وتبظ العيون، تلتهم الجسد الفتى البض الذي يتلوى ويتأود في غنج.

عندئذ ترتفع صيحات المشاهدين وتعلو الصفافير، التي أصبح لها - الآن - طنين عال مدو في أذنيك، ساقك اليمنى متدلّية تجاه الشارع، واليسرى داخل المدرسة، لا تزال عاجزاً عن أن ترتفع إحداهما وتطوحها بجوار الأخرى، والناظر يقترب من جهة، والزملاء يقتربون من الجهة المقابلة، وأنت مشبوح على السور، نصفك بالداخل والأخر بالخارج، وتحس أن كلاً منهما يمسك بالساق المواجهة له ويجذبها، تطلق عظامك وتتمزق ملايسك ويتفسخ لحمك، وينبجس الدم ساخناً وغزيراً، ورأس أبيك ترتطم بالرصيف، فتتطاير عظامها ويطرش دمه في كل اتجاه ويزداد التفسخ وتتشعر بالمرهبة، والمرضة تلمنك وتمنحك قبلاتها الرائعة، ومدرس الكيمياء يتهلل وجهه فرحاً، ومدرس الإنجليزى يصفق للناظر يستحله للإجهاز عليك، والطلبة يدفنون وجوههم في أكفهم خوفاً وربعا، وأمك تلطم خديها، وأختك تشبه وتنهنه، و«أمينة» تقف مذهولة، وبطل الفيلم يبكي بحرقة بين يدي وألده يستعطفه، وسيارة الإسعاف تدرى بسارينته عالية رهيبية متقطعة تعلن وصولها، وتزداد شهوة الدم لدى الطرفين؛ فيزداد الجذب والتمزق الذي تجاوز الصدر ولم يتبق منك سوى الرأس، يحاول كل طرف أن يمسكها، لكنه يتدحرج على السور ويوشك أن يسقط، ووالد البطل يفتح حافظة نقوده ويدفع الثمن، والدخان يقبل النقود في ضيق قبل أن يوسدك التراب، يضع صبارة جافة ويرفض أن يرويهها، وأمك تتمرغ في تراب المدافن، وأختك تشق ملايسها، فيبدو جسدها أسود مثل النيلة، و«أمينة» واقفة خلفها صامتة وحزينة، والمرضة تترغ عيناها بالدموع، التي ما لبثت تتساقط غزيرة تروى كل الصبارات الجافة، بينما يقف الناظر والمدرسان هناك يضحكن في هيسيريا وتطرق أكفهم عالياً، والمقاويل يجذب نفساً من الشبيشة وينفث الدخان من منخارين في وجهك ويصحق، بينما نداء زملائك الذين التفوا حولك يخفت تدريجياً، حتى أوشك أن يتلاشى، ويرتفع نباح الكلاب الضالة الشرسة التي تاتيكم من كل فج وتبدأ في النهش...



على

« أه من قتلته الرادِ وبُعِدِ السفرِ ووجِشتِ الطريقِ »

قالت الريحُ: هذا الذى سيجيئكم فى السحابِ،

شاهراً سيفَ الظما

قالتِ الظلمةُ: هذا المضىءُ بغيرِ هدوءٍ،

لم تكنْ تظلهُ سماءُ، وما من أرضٍ تقلُّه

قالتِ الصحراءُ: افصحْ عن اسمك،

يكنْ هذا لفرزك

فيوميء: الدمُ والغيبَةُ للسيفِ،

أنا ظلُّ، سوى الموتِ لا سيِّدٌ لى

فكيف تستطيعُ ريحٌ أنْ تبدُّدَ سحُوبى؟

«بين غموضِ المصدرِ ومفاجأةِ الصدفةِ،
كانتِ الصحراءُ تصيرُ لغةً/
سرابُ الخيامِ يخفى،
ربما تتضحُ نيرانُ السفرِ..
وحين يصيرُ الزمنُ انقضاءً،
والمكانُ انفصلاً
أدركُ أن شمسَ نعمتي وراءَ سحبٍ
فأجىءُ من آخرِ الزمانِ، كى أفتحَ للبصرِ طريقاً..
أتى للعينِ أن تكونَ حرةً!..

.. ذلك الجسدُ عرشٌ ينقصه التاجُ،
وحين يصيرُ الملُكُ عند طرفِ ردائي،
أرى كم من ملكٍ قتلته أيتها
فأهتف: أيتها المرأةُ غررى غبرى
فإذا بالجسدِ يتذرّعُ بالفرائزِ :
بابُ النعمةِ ضيقُ
لكنى أقولُ: هذا ضبابٌ يتلوه صفو..
فيدركُ أن الدنيا امرأةٌ غريبةٌ عن لسانى،
أن الموت ليس ضيقاً على
لكنى الهثْ خلفَ جسدٍ يهروكُ كى يبلغَ قاتليه

(جسدی ثمرۃ لا تعطب قبل ان تُقطفَ
غيلةً).

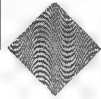
.. وما انا ابلغ ذروة الصحراء،
فيصيرُ السرابُ سيداً بالظفرة /
تلهثُ خلفي قطعُ من الليلِ المظلم /
يتبعُ أوّلها آخرها

«تلك شهوة الموت تسبقُ مجيئه»
فأَمْضَى من نارٍ إلى نارٍ
ومن صرخةٍ للقتلِ إلى شكاةٍ للموتِ

أهْجَسُ: حينَ ينعمُ السيفُ بالفراغِ،
تذبلُ الأجسادُ كالعشبِ

.. وما انا ارتحلُ إلى أبعدَ من وَضَعَ النهارُ،
حينَ أرى سيفَ العطشِ أسخى من السحابِ /
فينهضُ القلبُ حياً من أخطائه،
ويردِفُ :

هذا عدلُ الكبرياءِ /
أن تصيرَ كلُّ بقعةٍ (كربلاء)،
وكلُّ جيلٍ (رَضَوَى).



محطات

بيت الطلبة

تماما كما تركته
يتوسط ثلاث عمارات جديدة
والداخل نفسها لم تتغير
الوقت - فقط - زاد قليلاً
بين محطة القطار وبينه!

مجرى ماء

باستطاعتي الآن
أن أقفز بسهولة
دون أن أرجع للخلف خمس خطوات
وأن أصل إلى الجانب الآخر

دون أن تثقل قدمي
أستطيع هذه المرة
والحذاء في قدمي!
فلماذا كان العناء إذن؟

الإضاءة

حدث بعد ذلك...
كانوا قد انصرفوا
وتركوا غباراً خفيفاً
وعناوين جديدة.

لم يكن غيره في المكان
يحاول أن يحمل شيئاً
يذكّره بهم
ليرمم غرفته
ويصحو إلى ذكريات بعيدة

ولكنها...
لم تكن كافية
تلك المصابيح



يلتم الجرح

كُنَّا طيناً منفرداً... جَرَّبَ فعل الإخصاب... وحاول أن يَلْتَمَ بطيناً... فتنأثرت العتمة إِبواباً
مُوصدة... يَحْدُثُ الوقتُ علينا... نحتد عليه... ونغتصبُ العالم بالأسئلة الحيرانية... نرتاد
الأمكنة الفاسدة... نصير بهاء الأجزاء إذا اكتملت... نعتاد صباح الخير... مساء الحزن...
ظهير «شاي» لم نشره... مواعيد تَؤجلنا... ونزجلها... حتى يأتى حين... فتقوم قِياماتُ
مُنتظرة...

قد يُبعثُ صحو الصديقين من الكلمات المنسوخة فوق جدار طينى مُختلِس من حلم لم
نكمله... نذهبُ حتى آخر نافذة خلف خلاءٍ مُر... مرَّ على بحرٍ حُلُو... ونخيلُ انقله الأرقى
الليلي... فحطَّ على الأرض سلاماً... وسلاماً...

هانحن نُحْنَطُ بعض هواء فى رثتيننا... قد تُخْرِجُ برعماً الموت جمالاً أصدق من صفعه أمك
حين شكوت إليها حُباً باغتك... فهل كُنَّا صعلوكين لجادا الفرح/ الحزن/ حياة الموت/
خروجاً من ذاكرة السائد والمألوف إلى ذاكرة الحلم الواقف فوق رصيف أحَدَب؟!

لا بد نُجرحُ أفقاً... نجتريّ الحلم... ونستهملُ ريحاً تَدُھسُ زيفَ علاقات
الْقُرَى... ننسج من أخضرنا قُطماناً لا يفرعها ذئب تقاليد الموروثات... نكون
حدائين كما نبغى... ونكون . نكون...

سأجرك من كفك للمقهى... نرسم فوق الكرسيّ حروف «العين»... «الهاء»
بلغة لا يفهمها الرواد... نشاغبُ في الطرقات فتاتين تسالطتا: (كيف يسير
مُجبانٍ وبينهما صمّت مسافات يذرعهما الناس)١٩

سأسبك.. لكنى أعرف قلبى.. ليس يُجيدُ خصامك.. أرجع.. أخذكِ إلى
غرفتنا... ونضئُ الفرفة بالذكارات... بما كان.. وما سيكون... ونزرع فى
أصيص الشرفة أسماء الأيام الأولى مُدْ أدرك «أدم» أن امرأة تتخلّق من
اضلاعه...

- هل تذكرُ تاريخَ تَعَارُفِ قلبينا فى يوم عادى جداً؟
أذكر كتباً تتبادل فيها بعض رسائلنا/ قُبلتنا الخجلي/ شجر المعرفة الأولى
بتضاريس الجسم/ صداقة عينيك/ هُبوب الريح الفرحانة من خصرك/ دلّتا
التهددين المورورين/ وأذكر.. أذكر... ..

- مُتعبٌ منك

- وأنا مُتعبٌ

- حَسَنٌ.. فلماذا هذا الجرح يحاولنا... ونحاوله
ننسى أنا طينٌ منفرد... حاول أن يَلْتَمَ فداسته احذية المارة...
والحلم الواقف... ورقياً كان... تَلَقَّتْ فى قبضتنا... ١٩

- قلنا ننتظر قيامات تبعث صحو الصنّيعين...
وحلماً لم نكمله... محاولة: قد يلتئم الجرح... فنضحك... نضحك..

نص المشروع الخاص بتكوين (اتحاد المثقفين) للدفاع عن حرية الفكر والتعبير

ظلت فكرة « اتحاد المثقفين » تخامر المبدعين والكتاب في مواجهة الظروف الكابية المعادية للإبداع والثقافة، حتى وجدت قوتها الدافعة من حادث محاولة اغتيال « نجيب محفوظ » وقد قدم الأستاذ الدكتور « صلاح فضل » مشروع الصياغة المبدئية المقترحة لهذا الاتحاد، ونوقش هذا المشروع في اجتماع حضره كبار المثقفين والكتاب يوم الأربعاء (التاسع من نوفمبر الماضي) ونحن إذ ننشر هنا النص الكامل للمشروع، فإنما نطمح إلى توسيع دائرة الحوار حوله، أملين ألا يتعثر تنفيذ المشروع أمام إجراءات التطبيق ومعيقاته العامة والخاصة، في وقت أصبح الخطر فيه لا يتهدد المثقفين وحدهم، بل الثقافة ذاتها.

التحرير

نص المشروع

يتأسس اتحاد المثقفين للدفاع عن حرية الفكر والتعبير من أعضاء متطوعين من مصر مبدئياً، مستشرفاً شموله في المستقبل للعالم العربي للقيام بمسئوليته الأساسية في مقاومة الإرهاب ونصرة حرية الفكر والتعبير، على المستويات الإعلامية والفكرية والقانونية .

• للاتحاد شخصيته المعنوية المستقلة عن الحكومات والمؤسسات الرسمية، والمختلفة عن التنظيمات النقابية، ومركزه الرئيسى فى القاهرة، وله مراسلون فى مختلف العواصم العربية، ويمارس أنشطته بالتنسيق مع اتحادات الكتاب العربية وجميعيات حقوق الإنسان ولجان الحريات بالنقابات وغيرها من الهيئات التى تتلقى معه فى أهدافه الأساسية .

• تتمثل أهداف الاتحاد فى المقاومة السلمية والفكرية لجميع صنوف الإرهاب، والعمل على الدفاع بكل السبل المشروعة عن حرية الفكر والتعبير اللغوى والفنى، على أساس أن حق المبدع والمثقف فى أداء عمله والتعبير عن منظوره يكتسب أولوية قصوى على أية مقتضيات أخرى .

• لا يتبنى الاتحاد منظومة فكرية خاصة، ولا يصدر عن أيديولوجية أو يتعصب لأى مذهب فكرى، كما لا يمارس أنشطة سياسية أو حزبية . بل يتركز اهتمامه على المقاومة الفكرية للإرهاب المارى والمعنوى والدفاع المنظم عن حرية الجميع فى التعبير عن أفكارهم واتجاهاتهم، شريطة ألا تتضمن صراحة الدعوة لمصادرة أو تحريم أو تجريم رأى الآخر والحد من حريته المشروعة.

• يقاوم الاتحاد كل مظاهر العنف والقسر والتعصب، ويقف فى وجه صنوف القمع ومصادرة الرأى باسم أية سلطة سواء كانت سياسية أو دينية أو اجتماعية، إذ يرى أن الحوار الحر والتفاعل الفكرى الناضج جوهرى لترسيخ الديمقراطية الثقافية.

• يمارس الاتحاد أنشطته على مستويات متعددة، تتركز فى مجموعة من الإجراءات من أهمها:-

١ - تنظيم النشاط الثقافى المتواصل لكشف آليات الإرهاب ودواعيه وفضح دعاته ومنظريه، وتأسيس الوعى على المستوى الجماهيرى بضرورة نبذ التعصب وقبول تعددية الفكر وإشاعة الحس النقدى فى المجتمع.

٢ - إصدار نشرة دورية مرخصة، تتضمن متابعة يفتة إخبارية تحليلية لما تتحقق من صحتة من حالات القمع والمصادرة والرقابة لجميع المنتجات الثقافية والإبداعية فى الأقطار العربية.

٣ - حث أعضاء الاتحاد من الكتاب والمثقفين على أداء مسئوليتهم فى الدفاع الفكرى بالمقالات والأحاديث الإعلامية عبر وسائل الاتصال السمعية والبصرية عن حقوق هؤلاء المؤلفين المضطهدين فى التمتع بحرية التعبير التى تكفلها لهم كل المواثيق الدستورية والدولية.

٤ - حث أعضاء الاتحاد من رجال القانون لاتخاذ المبادرات فى رفع القضايا وتقديم التظلمات من أجهزة الرقابة والمصادرة، واتخاذ جميع الإجراءات الكفيلة بحماية حرية التعبير.

٥ - الاتصال بالمؤسسات والمنظمات المحلية والدولية لدعم الدعوة وتنسيق الجهود لاحترام الحريات التعبيرية، ومقاومة القوانين المضادة لها، لتأصيل وعى اجتماعى ورأى عام يقف بقوة ضد أى انتهاك لها. ومراجعة البرامج الإعلامية

والتعليمية والثقافية لضمان تكيفها مع مبادئ العقلانية والحرية واتساقها مع تيار التنوير الحضارى الذى يساند مسيرتنا التاريخية المتقدمة.

- باب العضوية مفتوح للراغبين فى المشاركة فى الاتحاد^(١) ويشمل نوعين:

أ - عضوية عاملة تقتضى الإسهام العملى النشط فى جميع أعمال الاتحاد ونفع اشتراكه السنوى والترشيح لمكتبه التنفيذى المركزى فى القاهرة.

ب - عضوية معارفة، ويمكن أن تكون بالمراسلة، وتتضمن الإسهام فى تمويل أنشطة الاتحاد وتزويده بالبيانات الضرورية لحالات القمع والمصادرة.

- تتكون الجمعية التأسيسية للاتحاد من الأعضاء العاملين طبقا للنظام المعمول به فى جمهورية مصر العربية، وتختار الجمعية مكثبا تنفيذيا حسب اللوائح المعتمدة.

- يسعى الاتحاد لعقد تعاون وثيق مع اتحادات العاملين فى الحقول الإعلامية والإنتاج الفنى واتحادات الكتاب والأدباء المحلية والعربية، واتحادات الحامين وجمعيات حقوق الإنسان، وكل الهيئات التى تعمل فى الأنشطة الفنية والثقافية؛ لكنه يحافظ على شخصيته المستقلة فى موازاة تلك الهيئات ويقبل أعضاها بصفتهم الشخصية، كما يحتفظ لنفسه بشطب عضوية من يتضح مخالفته للنظام الأساسى للاتحاد بقرار من المؤتمر السنوى.

- يعتمد تمويل الاتحاد على مصدرين أساسيين هما اشتراكات الأعضاء السنوية والتبرعات غير المشروطة من المؤسسات والأفراد، حيث تودع فى حساب بالبنك يتبع فى أليات التصرف فيه للنظم المعمول بها فى الجمعيات الأهلية.

- يعتبر هذا الاجتماع المؤتمر التأسيسى للاتحاد، ويقوم بتفويض أحد المشاركين فيه لاتخاذ الإجراءات القانونية لإشهاره طبقا للنظم المعمول بها، كما يقترح مكان محدد كمقر مؤقت له، ويتم دعوة الذين يصدقون على هذه الوثيقة لإجراء انتخابات المكتب التنفيذى فى موعد لاحق.

صلاح فضل

(١) ويشترط فى العضو أن يعلن التزامه بمبادئ الليتافى، وعلى طريق الإنسان وإيمانه بضرورة العمل لتدعيم الحريات من قيود

إنما «رام» بشر مثلنا

السياط حين غافله الذئب
فى الرعى.

تهب الصحراء اللانهاية
سكينة النفس، فتصفو روحه
للتأمل حتى يستشعر حركة
الكون، فينذر أهله بالعاصفة
الآتية... تتسرب الهواجس
إلى قلوب إخوته وتلعب
بعقولهم الشكوك. هل كشف
المقدر خبيثته لرام؟ وهل

سلك سبيل الغيب؛ تعشعش الخرافة
فى النفوس، فتسود القلوب وتنقلب
السمن. تطبق زوجة أخيه على رقبة
بالتهم، هو - دون سواء - من أنبت
الشوك فى رحمها، فلا تحمل بغير
الإثبات.



«رام» خالد النبوى «أمبهار» محمود حميدة فى فيلم المهاجر

يشب «رام» صافيا كما السماء،
بريتا كما العشب، صلبا كما الجبل،
يحقد عليه إخوته لأبيه،
لتفضيله عليهم، وينيقونه لهيب

ليس كل نجار «نوحا»
ولا كل من قاوم الفواجة
«يوسف». هذا هو ما يشهد
به البناء السينمائي «لمهاجر»
يوسف شاهين، الذى
يجعل المشاهد يحشد
مداكره ليكشف مستوياته
المتعددة الطبقات؛ وكلُّ
طبقة التى يصعد إليها على
قدر بصيرته.

فى البداية تهل للموسيقى لتردد
أصداءها الجبال الشامخة، مطوقة
بانوارها الصعراء الرهيبة مظهره
الإنسان مجرد نقطة فى بحر الكون
الأمظم؛ فتخضع النفوس وتجفل
الأندة.

طوقه وجعلوا مسابيح
الخلود في جيوبهم، يفلقونه
عمن لا يقدر على الدفع.
ولذا انساق الشعب إلى
الديانة الجديدة.

يحمي «رام» الشوارع
العزل من بطش رجال
السلطة ويعطف على
اليسطاء. يبطل دعوى كنهة
أموّن في جنوى التحنيط

للخلود. يواسي «رام» «هاتي» في
أحزانها لوفاة أمها ومصيبتها في
قلة حيلتها أمام تكاليف التحنيط
الباهظة. فالجسم ماله ألفاء أما
الروح فلها الخلود.

وخلال الفيلم يكشف يوسف
شاهين عن مظاهر خفية للجمال في
بلادنا - قل من عرفها - مثل جبال
سيناء الشامخة وفلات وادي
الريان وغيرها التي أبدع تصويرها
خلال كاميرا الفنان ومسييس
مزيوق، ولكن من أكثر المشاهد
تأثيراً وجمالاً في الوقت نفسه مشهد
الجب حيث يحتجز اتباع آتون،
يمدون أيديهم استجدها للنساء
والطعام خلف قضبان من أفسان



سهيمة، الفنان يسرا فيلم المهاجر

يعاصر «رام» أحداث الصراع
بين أتباع ديانة أموّن إله الشمس
وأتباع الديانة الجديدة آتون، أشعه
الشمس. ويقدم شاهين تفسيراً
محدثاً للصراع بين عبدة الشمس
وعبدة أشعتها. يفرغه من عبدة
العقائد ويكشف عن جذور
اجتماعية للصراع. لقد حاصر كنهة
أموّن، الشعب في سجن بلا أسوار،
رفيقهم الفقر والجهل، الظلم
والسلط. حصروا حياتهم في
التحضير للموت وخصارتهم في
التحضير للبعث. بينما انمدر حال
الأحياء وسادت أهوال الرى فبارت
الأرض وسادت المجاعة. برعوا في
الحنيط، تكلموا أسرارهم واحتكروا

ويدهاً من الجذبة جذب
الصمراء والأرحام وسعيا
إلى الخصب والنماء، يدور
«رام»، «المهاجر» في «سكة»
ليوسف شاهين ويقدّر ما
وهب «رام» من نقاء البداية
وصلابتها بقدر ما تمكن في
الوقت ذاته - من الصدائة،
يكشف بمحبته الفطري أن
التعلم هو سبيله وسلاحه.
يجمل وجهته «جامعة

الزراعة» مصر - دون غيرها - حتى
لو دخلها في رداء المبيد. و«رام»
ليس عبداً كما العبيد. إنه يعبر بوابة
مصر ممسكاً بزمام الثقافة. دليله
معرفتان، معرفة القراءة ومعرفة
الطريق.

ويكتسى «رام» بسمات البطل
القدري، مقدر له أن يصل لمنتهمى،
ولكن لا يسير مصوب العينين كما
أوديب يوريبسيس. فهو يملك
ثقافة تتقنه من العبودية وإرادة تلوى
أعناق الأقدار. ورام طبيعة البشر،
يرفضها ليقاوم الغواية فيمتنع أن
يصير محظياً للفاتنة رئيسة كنهة
أموّن. إخلاصاً لزوجها وامرأارا
على الطريق.

الأشجار المتشابكة. وقد تمكن الفنان رمسيس مرزوق باقتدار من أن يوظف العتمة والظلال لتصوير بؤس المعتقلين والإحباط بالارطوبة، حتى يكاد المتفرج أن يشم رائحة العطن، ويتخساعف للتأثير الدرامي بالتناقض مع رئيسة كهنة آمون بقوامها الفارغ وهيئتها الفخمة.

والفيلم حياة كاملة ثرية بالشفحيات والمجاميع والتفاصيل. يبدو «رام» كما غالبية الشفحيات - باستثناء القائد أمسيهاري - شفحية بسيطة شغافة تكشف عن اشواقها وأحزانها. وقد قدر لكبيرة كهنة آمون الفاتنة ألا تفصّب فزيجها قائد الجيش عاجز أما «رام» الذي تجن به وتسعى إلى غرايته، فيقام رغبتة فيها وكأنه قد حكم على رمز ديانة آمون أن يصير محنطة، وهي على قيد الحياة. أما «ماتي» فواحدة من البسطاء، لديها من القوة والإقدام ما يمكنها من اقترحام حياة «رام» وجعل زواجه

منها أمرا واقعا، فتشاطره الجهاد والمصير.

وإذا كان «رام» يمثل نقطة متحركة على أرضية الأحداث بدءا من خروجه من الصمصاء عبورا بمصر إلى الأرض الجديدة، ثم رجوعه إلى قبيلته ليستقر في وطنه، فإن قائد الجيش يقف كالتايبة، ليمثل نقطة الثبات في الفيلم، وقد جسّد الفنان محمود حميدة الشفحية باقتدار، فبدت رغم تناقضاتها، غاية في القوة والنجل، فهو على الرغم من عجزه الجنسي، لم يتسرب إلى تكوينه النفس أدنى خلل. وهنا تكتسب الشفحية خصوصيتها وفريتها. فهو دائما مرفوع الرأس، تملؤه الثقة، وتتطوى ابتسامته على شيء من السفحية وكأنه بجنكته قد فهم أصول اللعبة. يستمد قوته من مرونة منطقته. فهو يمتنع عن حماية كبير كهنة آمون من غشبة الشعب بمنطق أن مهمته - باعتباره قائداً - هي حماية الحدود، ثم يعود ليستدخل في

الأحداث ويضرب الحركة الشعبية، قناعة منه بصايتها من بطش كهنة آمون ذوي السلطة والنفوذ ولا يتحيز رام في أحداث التمرد ولا يفرق فيها، لقد وهب لرسالة محددة، وهب للمعرفة، وكتب على نفسه أن يكمل مسيرته.

وبينما يروج المجتمع بالمخاض، يكون الخروج الكبير لرام وجماعته إلى الأرض الجديدة، وهناك يكون الجهاد الحقيقي. وبين السعي والفشل، والإحباط والأمل تحيل الأرض الجدياء وتجدد بالحياة. وبينما يهيج أخوة «رام» من القحط وتسقط رموز آمون تمت أقدام الجماعة، يرجع «رام» وميالك إلى وطنه، مزوداً بالعلم ومسلحا بالمعرفة، ليخضب العقل والنفس والأرض.

ويبقى فيلم «المهاجر» ليويسف شاهين توأماً لفيلم «الناصر صلاح الدين» فكلاهما من (جداريات) السينما العربية

فريال كاسل

«مهاجر، يوسف شاهين.. وسر الحملة الباغثة

أما الهجوم المفاجئ فقد بدأ وكأنه نوع من القراءة المشوشة للفيلم، ثم تحول التشويش إلى تشويه، وتحول السخط على الفيلم إلى سخفية من يوسف شاهين نفسه، وتحول التهكم على يوسف شاهين باعتباره «خواجة»، إلى ذلك الاتهام المريح «بالتكفير» أو ذلك الذي لا يقل فداحة «بالتخوين»، وقد قال له أحدهم في النهاية: «إن لم تكن تمعجبك محسر فانهب إلى باريس.. أو هيا، لتشد رحالك إلى إسرائيل»



يسرا وخالد النبوى فى فيلم المهاجر ليوسف شاهين

سلبية. ويغض النظر عن الرأى فيها، فإن هذا كله منطقي ومفهوم وصحى، بل إن تنوع الآراء والحوار الجاد المتجرد حول عمل فنى مهم هو ما يليق به حقاً

تعرض فيلم يوسف شاهين: الجديد (المهاجر) لهجوم مضاعف فى عدة صحف ومجلات، بعد بضعة أسابيع من استقبال طيب إلى درجة الاحتفاء بالفيلم من قبل الجمهور والنقاد والمثقفين المصين للفن السينمائى على السواء،

وقد عبرت عن هذا الاحتفاء كتابات نقدية رصينة وتعليقات جادة، وإن لم يخل بعضها فى إطار تقويم عام يقر بقيمة التجربة وجراتها، من انتقادات أو ملاحظات

وقد انطلقت الحملة حيناً باسم الدفاع عن الدين والمؤسسات، وحيناً باسم الدفاع عن مصر الفرعونية والتاريخ، بل إن هناك من حاول أن يضفي طابعاً «تطبيعياً» أو «صهيونياً» على الفيلم والعجيب اللافت هو أن الحملة – باستثناء حالات قليلة ممن شاركوا في ظلها – جاءت بإتقان لا تصرف عنها أنها تضيقها مثل هذه القضايا، ولاتعرف أن حساسيتها لها فعالية إلى هذه الدرجة، بحيث يحق لهؤلاء أن يصوروا على الفيلم كل هذه اللغات ويناصروا صاحب كل هذا العداء

بل أن المؤرخين حقاً وصداً بهذه القضايا هم الذين جاء تقويمهم العام للفيلم إيجابياً للغاية.. برغم أية ملاحظات أو تحفظات ثانوية قد تندرج تحتها.

ومن الاستثناءات القليلة التي أشرنا إليها، ما كتبه جلال أمين في جريدة «العربي»، فهو لفرط انشغاله الصائب بقضية الصراع مع الصهيونية لم يستطع أن يرى الفيلم بصفا، ففسره تفسيراً رمزياً بسيطاً إلى حد الضلل، فالبلط عنه (سواء كان «يوسف» النبي أو «رام»

المستلهم منه) هو بحسب تعبيره: (الأجنبي، ابن إسرائيل)، وهو عنده يرمز إلى (إسرائيل)، والسيدة («سيميت» المستلهمة من شخصية امرأة العزيز) هي (عنده رمز «لمصر»)، والطريف أن تلك السيدة قد وصفت في الفيلم أكثر من مرة بأنها «أجنبية»، ويذاع على تفسيرات من هذا النوع، بني جلال أمين قراءته كلها، وكان لابد ترقباً على مثل هذا «الترميز»، من أن يرفض العمل كله بالطبع، وفي الحقيقة، فإن يوسف شاهين أو أي فنان آخر في العالم من طرازه أو بنضوجه الفني – ويعد كل هذه الرحلة من العمر والعمل – لا يمكن أن يفكر ويبدع بهذه الطريقة البدائية المبسطة، فيقسم نمائجه إلى رموز مباشرة يجسد من خلالها أفكاره.

أما الكثيرون من المثيرون للعاصفة، فتمتدح مناقشتهم ويصعب اكتشاف أغراضهم الحقيقية. لقد بدأت الحملة بغتة بصورة تدعو للاستغراب خاصة بعد أن تم تصعيدها، وهي حملة ليست في الأغلب مقطوعة الصلة بأشهر ضارية انطلقت – أو أطلقت – عليه بعد فيلمه القصير الشهير: (القاهرة متورة بالهلال)، الذي لم

ينزعج منه الكثيرون – فيما أرجح – إلا، لأن الرجل حمل الكاميرون وراح يصور في جزء مهم منه، للتاريخ والحقيقة والمستقبل، طلبة الجامعات المصرية وهم يحفون في مقاهرات غاضبية، تصتج على معاونة الدور الأمريكي في الخليج .

وقد تبقى بين الملاحظات التي بالإمكان رصدتها بسرعة في شأن بعض ما أثير حول (المهاجر)، الملاحظة التالية بوجه خاص: ما علاقة هذه العصابات الصهيونية بآتياء الله الذين يحبهم ونحبهم، من إبراهيم خليل الرحمن مردداً بحفيده يوسف الصديق إلى موسى كليم الله؟ أجل.. ما علاقة هذه العصابات التي أنشأت «إسرائيل» والمركبة العنصرية الصهيونية، بهؤلاء الأنبياء الكرام الأعضاء على المؤمنين جميعاً؟ إن الصهيونية حركة سياسية استعمارية بكل معنى الكلمة ولكنها تستتر بالدين، بل وبالأساطير، كي تتمكن من تحقيق أهدافها. ونحن بمراقبتنا هذه نحقق لها بالضبط كل ما تود، ونؤكد ما تدعى كتباً وزيفاً وبهتاناً!

محمد بدر الدين

إدوارد ألبى.. كما قدمته فرقة ريبورتري

الثاني نرى النساء الثلاث ذوات المراحل السنية المختلفة والحالات النفسية المتفاوتة يجلسن في مقاعدهن وظلن دمية أوجثة هي محور الحوار الذي يعبر عن الحياة التي عاشتها هذه المرأة في رحلة مع الثراء والفراغ النفسي والإحباطات التي صانبتها.

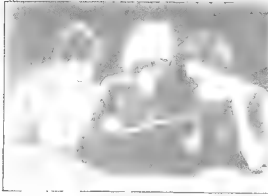
رؤية سافرة للحياة في ظل مجتمع متناقض يبعث على التمرد بينما جذوره الإنسانية هشة ولا وجود لها، وربما كانت لغة أولبي المسرحية وعلاقتها للتفجئة هي بطل العرض بلا منازع، لكننها لغة حميمة خالية من الاستعراش

الريع قرن عاد ليخطف الأضواء عن مسرحيته الأخيرة (ثلاث نساء طويلات) التي حصل بها أيضاً على جائزة بوليتز هذا العام. يتميز العرض بعمق الرؤية والتكنيك المتفرد ذي البناء الملحن الذي يدور في فلك لغة مشوبة بالسخرية.

والمسرحية مكونة من فصلين، وتدور حول ثلاث سيدات متقاربات في الشكل والسلوك، مختلفات في السن، يجتمعن ديا لوج درامى متطور تطوراً خائفاً، ففي الفصل الأول نلتقي بإمرأة في التسعين تعاني من تصبم حياتها وبرفقتها مريضة ومصاب، ثم في الفصل

قدمت فرقة الريبورتري Reportary المسرحية الأمريكية - في أول جولاتها بالمنطقة العربية التي بدأتها بمصر - عرضاً لأهم كتاب للسر الأمريكية المعاصر: إدوارد أولبي، وفي دار الأوبرا المصرية التقى الجمهور بالفرقة المكونة من خمس نساء وثلاثة رجال بما فيهم مخرج العرض - جون كريكز.

مسرحية ثلاث نساء طويلات لإدوارد أولبي الكاتب المحاصر على جائزة بوليتز ثلاث مرات الأولى عام ٦٧ من مسرحية (الوحدة بحرية) والثانية عن مسرحية (توازن دقيق) عام ٧٥، وبعد غياب قارب



مشهد من العرض للمسرحي الكوميدي الأميركي



١. فرقة الريبورتايري الأميركية

التي جاءت في شكل وعظ في وارشاد أكثر منها مكاشفة أو استقصارا وكأنها كتبت بمهارات غير متقنة، فظلت بشوائبها.

إن المشاهد العشريين التي شاهدها الجمهور، تبلور تاريخ المسرح الكوميدي المعاصر وتبدو رحلة لم تطرح خصوصية ما إلا في قدرات الممثل على السخرية وكشف المتناقضات، مستمينا بالقناع والمركبة وقد قام المركز الثقافي الأمريكي بدور ملحوظ في هذا العرض الكوميدي الجاد، الذي يحترم عقول الجماهير فلا يهبط إلى الإسفاف تحت ستار الكوميديا، كما نرى في أغلب مسارحنا

خالد مجاري

قصيرة تمثل تاريخ المسرح الكوميدي في أمريكا ومعظم المشاهد لكتاب معروفين مثل مارك توين وارثر ميلر وتنسي وليامز وإدوارد أولبي أيضا، وتدور المشاهد كلها حول محور واحد هو الحب والزواج وعلاقة الرجل والمرأة في المجتمع الأمريكي. وقد تحولت إلى علاقة خالية من الانسجام والتآلف وهذه إحدى القضايا الصورية التي تروق الباحثين والمهتمين بالمجتمع الذي تعاني فيه الحياة الأسرية من التفكك الظاهري.

المشاهد المعروضة تعتبر من صلب مسرحيات الخمسينيات والستينيات ذات الواقعية السافرة وأهم عناصرها وضوحاً هو اللغة

اللفظي، وقريبة من الشاعرية ولها إيقاعاتها الخاصة.

ورغم الثراء الفني والتقني، إلا أن حرفة المخرج لم تتجلى سوى في الخلفية التي تألفت منها الموسيقى الكلاسيكية، وساعد تنوع الإيقاع على إخفاء جو من التآلف مع واقع هذه المرأة الجثة، وحياتها التي تجرى كما كانت عليه بكامل صخبها وعنفها، ولكن بشيء من السخرية. خاصة أن أولبي لم يطلق على نسائه أسماء، وظلن هكذا: السيدة A و B و C ومعهن جثة هامدة لكنها تشير إلى عبث الواقع.

وفي قصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية قدمت الفرقة عرضها الثاني وهو عبارة عن مشاهد

شكسبير وبروكوفيف يلتقيان بدار الأوبرا

حوار حول باليه «روميو وجولييت» لفرقة باليه الأوبرا الملكية البلجيكية

زارت القاهرة منذ بضعة شهور فرقة باليه (الأوبرا الملكية البلجيكية)، وقدمت عرضها الناجح المتميز المأخوذ عن رائعة شكسبير: (روميو وجولييت) علي خشبة المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية، وحول هذا العرض بصفة خاصة، والقضايا التي يثيرها فن الباليه عن العلاقة بين النص الأدبي والإخراج وتصميم الرقصات بصفة عامة، دار هذا الحوار مع مخرج العرض البلجيكي ومصممه الفنان: «جاك دومبرسكى» ثم مع الفنانة «ياسكال لوجراند» الراقصة الأولى في هذا العرض، الذي وضع موسيقاه المؤلف الروسي الشهير «سيرجى بروكوفيف» Sergei Prokofiev. (١٨٩١ - ١٩٥٣).



أولاً: المخرج ومصمم الباليه جاك دومبروسكى

وجولييت، فانا اتبع هذا النص ولا أريد عنه فهو الأساس الفكرى والتكنيكى الذى أبنى عليه عمالى الفنى وإنجازى الفكرى معاً.

س : هل يختلف البناء الفنى لباليه روميو وجولييت عن البناء المسرحى الذى صاغه شكسبير؟

ج : ليس هناك أى اختلاف فنى بين الباليه الذى أقدمه والنص الشيكسبيرى «روميو



**بروكوفييف وسياقاتها الفكرى الإبداعى عند
شيكسبير؟**

جـ : لقد تتبعت المدة الشيكسبيرية ولكنى لم أتبع
تقسيم بروكوفييف للموسيقى.

هذا، مع العلم بأن بروكوفييف قد أضفى على هذا
العمل من وحى مشاعره وفقاً لما شعر به بعد أن قرأ
النص الشيكسبيرى وانفعل به.

قرأت هذا النص المسرحي عدة مرات، وأدركت أن
هناك قدراً من العنف بين الشباب، وهو ما يمكن أن يكون
إسقاطاً معاصراً على شباب اليوم.

قد يكون هناك بعض التباين في تفسير الشخصيات
وتكوينها الدرامي، لكن ليس هناك خلاف بينى وبين
شكسبير في الجوهر الدرامى ذاته.

س : ما هى عناصر الاختلاف بين جماليات البناء
الدرامى لباليه روميو وجولييت كما صاغها



من عالم شيكسبير إلى عالم
الباليه؟

جـ : إن صياغة هذا العمل في عالم الباليه أمر ليس
صعباً، خاصة مع وجود الموضوعات الآتية: (الحب -
الموت - الصراع).

ولما كان الرقص هو أبسط وسيلة لترجمة الحب
والمزت وما يتصل بهما من الموضوعات، كان هذا الأمر
سهلاً. لقد كان العمل قابلاً للتعبير عنه بالحركة خاصة
التعبير عن الشباب بحيويته المتدفقة التي تخدمها حركة

وهذا العمل عند بروكوفيف مقسم إلى ٥٢ جزءاً
صغيراً منفصلاً يمكن تقديم كل جزء منه على حدة، وقد
جاءت بعض مقطوعات بروكوفيف حيوية وعنيفة،
وبعضها الآخر أقل حيوية وبعضها الثالث رومانسياً
وفقاً لإحساساته.

وعمرها فإنني أتتبع الحدث الدرامي منسرباً إلى
شيكسبير أكثر منه منسرباً إلى بروكوفيف.

س : كيف تستطيع إعادة بناء خطوط
الصراع الدرامي بجسمالياتها الإبداعية

البالية. كما أن العمل الذي قمعت لا يتحدد بزمان أو مكان، وهو ما يتضح في الديكور والملابس والحركة كذلك.

خلاصة القول أتى حاولت أن أجعل الراقصين للشباب يعبرون عن الحرية والنشاط في عالم مفتوح وبغير محدود.

س : المكان الدرامي، هل هو مساحة في الدراما؟
أم أن الدراما فعل (حدث) في المكان؟ أو
بمعنى آخر: ما هي العلاقة الجدلية بين
المكان والدراما؟

ج : لا ترتبط الدراما ارتباطاً كلياً بالمكان، ويمكن تنفيذها في أي مكان ولكن أصر على أن المكان في روميو وجولييت ليس محددًا حتى أمتنع الراقصين حرية أوسع، والمشاهد خيالاً أشعل، فالديكور بسيط والإضاءة توحى بالأبدية، وليس هناك أي ارتباط بما يحيط بالراقص أو الراقصة.

وبهذا، فالدراما لا ترتبط بالمكان. إن البالية باعتبارها فناً يساوي الرقص، والرقص يساوي المكان، وأقصد بذلك حرية المكان، أي المساحة المادية التي يعمل فيها الراقص أو الراقصة .

س : ملموحك إلى تطويع روميو وجولييت
الشيكسبيرية لكي تنسحب على البرجوازية

الأوروبية المتوسطة الآن، هل يعني تفسيرنا
طبقياً للتاريخ أم للفن؟ أم أنه إعادة بناء
الزمن الإليزابيثي من جديد؟

ج : من الممكن لروميو وجولييت أن تكون قصة سياسية أو اجتماعية، كما يمكن أن تكون عملاً فنياً مميزاً في حد ذاته فإذا نظرنا إليها بمنظور سياسي، فهي تصور طبقة البرجوازية وما تصمله من معاني الشباب والصراع والزفافية والفروق الطبقيّة واختلاف المستويات. أما من الناحية الاجتماعية وجانبها التعليمي فسوف نجد أن المفاهيم والتعاليم كانت مقتصرة في الاعتزاز بالنسب والشرف والشهامة وخصائص الحياة النبيلة.

لقد أصبح هذا العمل ذا خاصية عالية بفضل موضوعه الذي يدور حول الحب المعقد، ويمكن أيضاً أن نستشف من صراع الحب في هذا العمل فكرة الأحزاب على اختلاف المفاهيم أو المبادئ أو المعتقدات. إن هذا العمل يفتقر على هيكلة درامية محكمة البناء بسبب تصويره الجيد للعلاقة بين الحب والموت، وهذا ما يميزه فنياً. وليس من الضروري أن يضع هذا العمل في حقبة تاريخية محددة خاصة أتى قدمت بين الارتباط بأي عصر محدد.

إنها قصة كل عصر بل هي قصة كل العصور

الفنانة باسكال لوجراند

ج: دعني أقر هذا أولاً أنه من الصعب التحدث عن عالم بروكسبير لأنه زاهر بالكثير من المشاعر الإنسانية، ومن السهل جداً على أن أجاب مع هذا

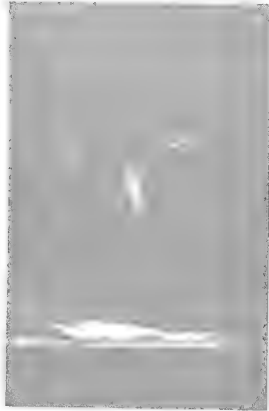
س: ما هي مساحة الإبداع في كل من عالم شيكسبير وعالم بروكسبير من وجهة نظرك بوصفك راقصة باليه؟

جراييت بقدر ما
هناك اتصال،
فضلا عن قدرتها
على اتخاذ قرارات
منفردة حتى ضد
والدها.

وهذا التزاوج الخلاق
بين عالمي
بروكوفيف
وشيكسبير هو الذي
أعطاني القدرة على
الإبداع كرافعة باليه.

س: الحركة في
الباليه
الكلاسيكي، هل
هي تعبير كافٍ
عن عالم
شيكسبير
وبروكوفيف
معاً.

ج: إنتاجنا لروميو وجولييت هو إنتاج نيو كلاسيكي،
وهو ما يسمح لي بإضافة الكثير من مشاعري
وأحاسيسي في التعبير الحركي، أما تكنيك الباليه
الكلاسيكي فهو تكنيك صارم ليس فيه أي تطور،
فما نراه منذ عشرات الأعوام هو ما نراه اليوم، أما
الباليه النيوكلاسيكي ففيه مساحات من الجديد
والتجديد، بل إن شرطه الأساسي هو التجديد....



العالم، على وجه
التحديد في النهاية
حيث يصبح من
السهل جدا على أن
أحس في الموزن
والمساحة تعبيراً
مصادقاً عن نفسي
وكنت أحتاج إلى
شخصية حتى أقوم
بإدائها، فكانت
جولييت
الشيكسبيرية، وهنا
كان على أن ألق من
عالم شيكسبير
موقف العقل
والفهم الدرامي،
وبمازيد من العمل
أدركت أن جولييت
جيدة جدا في هذا
السياق، لقد منحني
بروكوفيف عالم

الإحساس والحركة، ومنعني شكسبير مساحة
رحبة من للمشاعر الإنسانية من خلال شخصياته
الدرامية، فشخصية جولييت تنطوي على قدر طيب
من التطور الدرامي المبدع بداية بالفصل الأول حتى
النهاية، حيث تلعب مع عرائسها في البداية، وفجأة
تدخل مباشرة إلى حياة العنف والصدام مع
العالم ليست هناك خطوط قاطعة فاصلة بين عالمي

وإذا تكرر باليه بنفس المقاييس الفنية فقد قيمته، في الباليه النيو كلاسيكي أمك أن أعبر عن ذاتي ومشاعري الإنسانية، أما الباليه الكلاسيكي فيقبل عليه التكنيك الصارم العقلاني.

س: يعد الباليه الكلاسيكي أصلي وأنقى تكنيك درامي، ما هي إمكانية إضافة الإحساس والعاطفة الدافئة إلى هذا الشكل؟

ج: راقص الباليه الكلاسيكي المبدع هو الوحيد الذي يستطيع أن يضيف إلى التكنيك مشاعره وعواطفه الإنسانية الدافئة وهي حالة نادرة على أية حال. نحن نتعلم في مدارس الباليه التكنيك بشكله المجرد ثم تأتي مراحل من التطور بفعل القراءة والثقافة العامة والخبرة في الواقع المعيش لتضيف للراقص بعض المضمون إلى هذا التكنيك الشكلي الذي تعلمه وفي النهاية يصبح قادراً على إضافة بعض من نفسه وعاطفته ومشاعره وأحاسيسه.

ولكن يجب أن أقدر هنا أن الأساتذة هم المفتاح السحري في تطوير عالمي الفنى والإبداع، سواء في الوصول إلى أكمل مستويات التكنيك الفنى للباليه، أو في تطعيم ذلك بالثقافة الرفيعة والمشاعر الإنسانية.

س: هل هناك مساحات من الإبداع الخالص في عالم الباليه الكلاسيكي؟ ما هي وكيف يتم هذا الإبداع داخل هذه المساحات؟

ج: فن الموسيقى هو الذي يساعدنا في وضع أنفسنا داخل مناطق الإبداع، وطريقة العزف كذلك هي التي تحدد لنا طبيعة الإبداع ومساحته داخل «فورم» الباليه ونحن كراقصين وراقصات للباليه، نؤدي كل تدريباتنا بالموسيقى، واعتماداً على «موهبة» الراقص أو الراقصة تتحقق الإضافة الإنسانية الشعاعية المطلوبة على أن هناك عناصر عديدة تحدد لنا طبيعة مشاعرنا، ومشاعرنا وكيف نركزها ونوجهها حتى تصل إلى المستوى المتميز للتعبير الفنى. كما أنه ينبغي علينا كذلك أن نصل بإزادتنا إلى التحكم الواعي في كل عناصر التعبير الجسدى والعقلى والعاطفى والحركى.

س: كيف تتدخل عاطفتك ومشاعرك الإنسانية في صياغة الشخصية الدرامية وبناؤها؟

ج: الإخراج الفنى هو الذي يساعدنى جداً في هذه المسألة، فطريقة الإخراج ومنهجه ونوع الحركة ومساحات و ألوان الإضاءة وتوزيعها، كل هذا يقربنى من فهم حالات الشخصية الدرامية، والإحساس بها والمخرج المصمم هو مفتاح هذا العالم السحري، حين يكون على خبرة عالية بالرقص والراقصين، وخلال العمل يستطيع الراقص - أو الراقصة - أن يساعد المخرج المصمم في انتقاء الحركة التعبيرية المناسبة.

وعموماً ليس هناك خلاف كبير بين شخصيات الحياة كما هي في الواقع وعند انتقالها إلى خشبة المسرح، إلا في الانتقاء والتقنية.

أسرة رمزي

يسانده، تلك التي تعتمد على مقولة (الحاكمية لله)؛ وقد أصبح المآلف من زب هذه المقولة.

ويدرس المآلف في الفصل الثالث ظاهرة التطرف الديني، ويحاول استشراف مستقبلها، لكي ينتهي إلى أنها ظاهرة محكوم عليها بالزوال، وهو يناقش في هذا الفصل رؤى المکتور «هؤلاء زكرياء» في كتاب (الحقيقة والوهم)، ويختلف معه حين أرجع نشأة التطرف الديني إلى حكم الفرد واللامعتراطية في عهد «جمال عبد الناصر»؛ فالتطرف في نظر المآلف يعود إلى طريق موشغرية تتلخص في المشكلات الاجتماعية والاقتصادية، فهو ليس إلا ظاهرة عابرة وبخيلة على دينين للصيرين المعتدل.

وفي الفصل الرابع يقف المآلف عند (العالم الإسلامي في نظر الغرب، ويقدم رؤية تحليلية لكتاب الرئيس الأمريكي الأسبق «ريتشارد نيكسون» المعلن: (التوتر هذه الفرصة) وبعض الممارسات الاشتراكية الأخيرة، لكي يخلص إلى بيان مدون تتعامل الاشتراكيون الراسمالي على الإسلام والمسلمين، بينما يتعامل الاشتراكيون مع المسلمين بقضاياهم.

وفي الفصل الخامس والأخير يفرغ المآلف للحديث عن (مفارقات الخطاب الديني للعاصر)، فيطلعن على نماذج حية من هذه المفارقات من خلال المواقف الانتهازية السافرة لكثير من الذين تخلوا عن الليبرالية والماركسية ليتركوا موجة التيار الإسلامي.



«الاتجاه السلفي والاتجاه العلماني الليبرالي ثم الاتجاه الماركسي، وهو يخلص من خلال هذا العرض إلى إبراز أهم الملامح الفكرية والاسس للنهجية التي تحكم علاقة كل اتجاه من هذه الاتجاهات بالتسرات من جهة، وبمشكلات الواقع الحي من جهة أخرى، كما تجلت هذه العلاقة عند أبرز ممثلي هذه الاتجاهات.

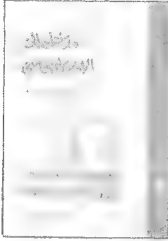
لما الفصل الثاني فيعرض للمفهوم الدولة في الإسلام من خلال رؤية تعتمد على المنهج التاريخي المادي، لتبين في النهاية خطل المفهوم الليبرالي وخطل دعاويه، فالحكم في الإسلام انحصر تاريخياً في صيغتين: الملكية الوراثية والسلطة العسكرية. كما تبين أن استقراء النص القرآني دل على أن الأمور الدينية متروكة للاجتهاد، إلا فيما نُس عليه صراحة، وذلك يحض شعرات التطرف ومن

كتاب (الإسلام السياسي بين الأصواتين والعلمانيين) هو أحدث ما أصدره الأستاذ الدكتور محمود إسماعيل أستاذ التاريخ الإسلامي، ولا شك أن القراء يعرفون المآلف من خلال إصداراته المهمة في فترة السبعينيات، ومنها على سبيل المثال كتاب (الصراعات السرية في الإسلام) ثم كتاب (سويدياها الفكر الإسلامي) وغيرهما من الكتب المهمة.

وفي هذا الكتاب الجديد (الإسلام السياسي)، الصادر من مؤسسة (الشراع العربي) بالكويت، يغير المآلف في المقدمة إلى أن ظاهرة الإسلام السياسي التي اجتاحت العالم العربي منذ أوائل السبعينيات، تعد خلال التسعينيات أخطر الظواهر السياسية خلال نصف القرن الأخير، ويرى المآلف أن أسباب تلك الظاهرة، تكمن فيما تهدف إليه جماعات الأصوليين من إعادة صياغة المجتمعات العربية وفقاً للنموذج الإسلامي، بعد فشل النماذج الليبرالية وباد النماذج الراديكالية، وبعينها جميعاً من تقديم مشروع حضاري نهوضي يلم شمل الأمة ويضعها على طريق التقدم والنمو.

ويتقسم الكتاب إلى خمسة فصول، يعالج الفصل الأول منها (أناجية التراث) من خلال مناقشة موسعة لما أورد من قبل الأستاذ «محمود أمين العالم» في كتابه (الوعي والوعي للزلف)، والاتجاهات الثلاثة التي يعرض لها المآلف في هذا الفصل هي:

إصدارات جديدة



وتشمل ست قصص على رأسها القصة التي استعمرت المجموعة عنوانها عنوانا لها. وعبد الستار ناصح من أبرز تآب القصة العراقيين، كما أنه من أكثر الكتاب العراقيين حبا لمصر، حيث نرى في قصصه أبطالاً مصريين في بعض الأحيان.

و«شمبارة الميمونة» هو اسم قرية مصرية في البلتا نرى أن عبد الستار ناصح قد استعار الكثير من ملامح المصريين، ومزج بينها وبين الراوى الذى يشعر أنه مصرى، فهاهو العراقى ترك بلده منذ سنين وراءه من أغوته من المصريات اللاتى أحبهن، ومن ثم جاء الراوى لكى يروى حكاياته على لسان ذلك الفتى الذى لم يرث عن أبيه إلا المشاكل الكثيرة. والقصص يغلب عليها المزج



● «الجزع الموحش»:

عنوان مجموعة قصصية جديدة للأديب والكاآب اللببى «زىاد على»، الذى يقيم الآن فى الغرب، صدرت المجموعة عن «المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان» بطرابلس.

● «مدخل إلى الأدب العجائلى»:

عنوان كتاب جديد صدر عن دار (شرقيات) بالقاهرة، ترجم الكتاب عن الفرنسية (الصديق بو علام) وراجعه الدكتور «محمد بريدة» والكتاب يلقي غسواً جديداً على مصطلح (الفانتاستيك) من خلال النصوص، ومنها (الف ليلة وليلة).

● شمبارة الميمونة :

مجموعة قصصية جديدة للكاآب العربى العراقى عبد الستار ناصح



● «النص الجديد» :

هو إسم أحدث مجلة صدرت فى المملكة العربية السعودية عن جماعة (كتاب النص الجديد)، ويقوم على تحرير المجلة نخبة من كتاب المفلة ومبدميها هم: «شعد الحميدى»، و«عبد الله الحشرى»، و«عبد الرؤوف غزال»، و«محمد علوان» و«أحمد الملاء» و«جسبى بافقيه». وتحفى المجلة بنشر النصوص الجديدة كما يدل على ذلك عنايتها، بجانب المروخ والقراءات والمراجعات. وقد صدر الشهر الماضى العدد الثانى من المجلة، وبه إلى جانب المواد والنصوص الجديدة، ملف خاص عن المؤرخ والشاعر السعودى الراحل «محمد سعيد المسلم».



● قلب الورد :

مجموعة قصصية لمصطفى أبو النضر، الذي يمارس الكتابة بداب وإخلاص منذ ما قبل مرحلة الستينيات. وجدير بالذكر أن القصة التي يكتبها أبو النضر تصق المعادلة الفنية المتوازنة، حيث لم تخل من لمسات فكرية ثابتة رغم اهتمامه بالبلاء القصصي، واللغة السردية الفنية، التي تتداخل فيها رؤى الشاعر برؤى القاص في مزج مستخدم يتلشى فيه الموضوع، مما جعل بعض النقاد يطلقون عليه تسمية النص المايين، وقصص قلب السودة تعود بالقصة إلى عالمها الحقيقي: القص، والسرد، والبلاء الكائني في قالب فن القصة الجميل. ٢.



هرمان هسه منذ كان بالمدرسة الابتدائية، وعلاقته بمدرسيه، وربما ذلك هو ما كان له أكبر الأثر على كتاباته بعد ذلك، مثل السمر والرغبة فيه. حيث يقول هرمان هسه عن سنوات الطفولة ولقد أردت أن أجعل أشجار التفاح تثمر في الشتاء، أو أن أملا محفظتي بالذهب والفضة، أو أن أكسح أعدائي وأذلهم بسحري، ويصمبني الناس بسبب ذلك بطلا أو ملكا، وريغت أن أجد كنزاً مدفوناً، أو أن أحيى الموتى، وأظن أن هسه قد حقق في عالم الأدب الكثير بشهادة النقاد والقراء. ولقد قدم أحمد عمر شاهين كتاب هسه بلغة صافية وجميلة خالية من الاستطرادات والتكرار، مما جعلها أقرب إلى لغة السرد والحكي التي تستخدم في القصة.



بين الواقع وروح الشعر الذي يعمل بالبط أن ينشد أبياتا لبعض شعراء العامية المصرية.

وجدير بالذكر أن لعبد الستار فاضل ما يقرب من العشرين كتابا صدر منها في القاهرة «الحب رميا بالرصاص» و«مطر تحت الشمس»، و«لا غناء بعد الليلة»، كما صدرت له أعمال في بيروت ودمشق. والمجموعة الأخيرة (شباب الميمونة) صدرت في بغداد.

● أيام من حياتي :

أوراق خاصة للكاتب الألماني هرمان هسه صدرت أخيراً في القاهرة وقام بترجمتها الأديب الراوائي أحمد عمر شاهين. ولقد حوى الكتاب الكثير من الأعداد والمواقف التي أثرت في حياة

تعقيب على تعقيب

الأستاذ رئيس التحرير

حبة طيبة وبعد

فقد اطلمت على تعقيب الدكتور ماهر شفيق فريد المنشور في «إبداع» الغراء (عدد نوفمبر ١٩٩٤) بشأن «سورات بائدة» أحب أولاً أن أسجل هنا إعجابي الكبير بدأب الدكتور ماهر، وبمقدرته الخارقة على تتبع التواريخ والمطبوعات، وبمناظرته على الإحاطة «بالمعلم» الأدبي، فضلاً عن مناقب الأخرى، بالطبع، ولكنني أتصور أن النقطة الأساسية فيما أثاره الدكتور ماهر قد فاتته، للأسف.

فليست «سورات بائدة» مقالاً في للتاريخ الأدبي بل هي فصل من رواية.

وليس الخراف هو صاحب «المعلومات» التي جاءت بالرواية، بل هو الراوي – السارد صاحب الخطرات والسورات التي هي موضوع ذلك الفصل من الرواية، كما لا أظنه يفيب عن فطنة الدكتور ماهر أو يخطئه علمه.

ولم يكن الأمر بحاجة إلى «علم» مني، حتى أورد «المعلومات» الصحيحة، في أيسر الرجوع إلى موسوعة من الموسوعات الكثيرة المتاحة في التاريخ الأدبي، وما أيسر تصفح كتاب من كتب الأدب الإنجليزي (التي كان الطالب النابه ماهر شفيق يستعير من مكتبتي الخاصة أكراماً منها، في الأعوام الغابرة الآن ١٩٥٩ و ١٩٦٠ وما بعدها) ما أيسر ذلك كله أو بعضه لكي نعرف أن شيلي لم يكن مسلولاً، وأن زوجة براوننج هي التي أصيبت بذلك الداء «الرومانتيكي» الذي كان مبهم الشعراء والعشاق والحلمين للتساويين في فترة من فترات ازدهار الرومانتيكية (أو الرومانسية أو الرومانتية – حتى لا تتعرض لتصحيحات أخرى)!

هذا إلى أن الخراف كان قد قرأ – مثلاً – «أربيل» سيرة لندريه موروا الجميلة الدقيقة معاً في العام ١٩٤٢...

أما هذا الفتى الآخر، الراوي السارد في رواية «أبنيّة متطابرة» (وهي ليست – أكرر ليست – سيرة ذاتية) فليس مؤرخاً ولا فقيهاً في تاريخ الأدب بل هو رومانتيكي آخر، ولعله رومانتيكي – ضدّ، تخطر له شطحات، وتعتريه سورات، ولكنه لا يأتي أحداً بمعلومات.

انظر، فقط عنوان الرواية: «أبنيّة متطابرة»!

ولعل هذه القائمة من «المعطوبين» التي جاء بها ذلك السارد الشاطح، من محض خياله، أو من طرائف واقعية أو متوقّعة استقناها من مصادر تلك الحقبة من الزمان في الأربعينيات، على نحو مجلات مثل «المقتطف» أو «الطائف المصورة» أو غيرها، وهي مصادر جاء ذكرها عرضاً وفي مواقع أخرى من نصوصي تتناول حكاية ذلك الراوي السارد، اليائد أو الزاهن سواء، كما يعرف الدكتور ماهر معرفة جيدة، فقد قرأ مخطوطة الرواية كلها مرقّمة على الآلة الكاتبة، بأجنحتها الثلاثة: رقيقة الأحلام المحببة، البُنية متطايّرة، حريق الأخيلة، منذ شهر خَلَّتْ، هل قرأها الدكتور ماهر، عنئذ، قراءة صحيحة، ثم قرأها عند النشر في «إبداع» الغراء بعين أخرى؟

أحب أن أسدي الشكر للدكتور ماهر شفيق فريد على أنه أتاح لي في هذا التوضيح لمساءلة لعلها من الواضح بمكان، وإن كانت قد تغيّب عن أحد القراء، أو عن إحدى القراءات، وهي، على وجه التحديد، أن الرواية يوصفها ذلك لا تحاكم بمعايير التاريخ والمعلومات صحيحة كانت أو خاطئة، وإن «السباق» هو الحكم و هو للمعيار، وليس التقاط بُتَف من كيان فني تسرى فيه حياة متراسلة من اللغائف والدلالات، وهو كله مما لا يخفى على الدكتور ماهر.

أما حكاية إصانة الحروف الصامتة في لغتها الأصلية، فيقول «الأب» بدلاً من «الأم» فهل احتاج أن أذكر الدكتور ماهر شفيق فريد، أننا في العربية نُعَرِّب هذه الصوامت فنقول لويس الرابع عشر بدلاً من «لويس» الرابع عشر، ونقول «ديواس» بدلاً من «ديرا» وغير ذلك كثير، كما نفل العكس أحياناً فنقول «شوسر» بدلاً من «تشموسر» وهكذا مما لا يكاد يحيطه الحسُّ

وفي هذا «السباق» نفسه لعل الدكتور ماهر يائس لي بأن أقول إننا لم نعد نوقع رسائلنا بـ «خادمكم المطيع» كما يفعل الإنجليز من فرط تاديبهم - أو لأسباب أخرى - بل نوقعها مثلاً: «تقبلوا خالص التحية والاحترام»

المخلص

ادوار الخراط

شيطنة الآخر

كان من اللات في ملف مجلة إبداع «نجيب محفوظ من القلوى إلى الخنجر» أن ترد ثلاث مقالات تشبه الورم الخبيث في جسد الملف، بقدر مماثلت نظرات لها فعاليتها في إطار الخطاب الثقافي الإيديولوجي السائد، هي: «نجيب محفوظ وإبليس» لغنحى غانم، و«كلمات إلى نجيب محفوظ» لمحمد إبراهيم أبو سنة و «الفكر الإسلامي في أدب نجيب محفوظ» لأحمد كمال زكي. هذه المقالات الثلاث تبدو في ظاهرها منطوقها مدافعة عن حرية الفكر والإبداع، وبالتالي عن نجيب محفوظ، بينما هي ترسّع عند التحليل النهائي كل قيم العداة لحرية الفكر والإبداع، وتبلغ بالخنجر إلى مدى أبعد في رقية نجيب محفوظ.

لم يكن مهدشاً - بالنسبة لي على الأقل - أن يضع فتحى غانم «نجيب محفوظ وإبليس» عنواناً للمقال، وإن يصف القاتل بقوله: «المخاض من فرية إبليس» فقد ختم من قبل روايته (أحمد ودارد) الصادرة عن دار الهلال العدد ٤٨٦ يونية ١٩٨٩، بقول فني الانتفاضة الفلسطينية: «إننا نرجعهم كما نرجم الزاني والزانية» ليختزل الدولة للصهيونية، بكل ماتمعيه، إلى مجرد زان وزانية.

وهنا أيضا يختزل شبابا ورجالا، هم أبناء ظاهرة قهر اجتماعي وفكري، إلى مجرد أبالسمة. هذا التركيز على الأبالسمة، والمطابقة بين إيليس الراض السجود، وأم وبين المجرم الراض نجيب محفوظ، يدلان على تعظيم المجرم برفعه إلى مستوى كائن فوق طيعي هذا ومن جهة ثانية الاستعلاء عليه، واستبعاده من أية شروط اجتماعية كما يدلان من جهة أخرى على رفض فكرة الخروج عن الإجماع والسلطة المركزية. ثقافة كانت أو سياسية أو اقتصادية؛ لأنه، بذلك يرى في نفسه ممثلا للحق الديني الاجتماعي المركزي؛ مما يعنى ممارسة منطق المجرم نفسه الذي يسيطن المجموع (الكافر) فيرفضه رفضا أكثر جذرية لأنه خارج عن الإجماع والسلطة المركزية القادمين اللذين يمثلهما هو نفسه. بذلك، يرسم فتحى غانم فكر الطرد من الحلبة بالتكوير (القتل الفكرى) الذى يدخل فى دائرة تغذية متبادلة مع القتل الجسدى.

أما مقال أبى سنة «كلمات إلى نجيب محفوظ» فيقدم تطبيقا أمثل لحكمة دفن الرأس فى الرمال، وأول القصيدة عجز ويأس: «المساء ينثر شبابه فوق سطح النيل ويتسلق الأشجار ليلقى بنفسه فوق الطريق يصارع أضواء المصابيح، ليمسى القاتل مصحوبا بجحافل طبيعية لا تالـم - فنحن لم نسمع عن أحد استطاع إيقاف الليل.. والقاتل، أيضا، هو «الظل الأسود المجهول وليس من (أولاد حارتنا) يا للخجل مما فعل السفهاء الذين ليسوا منا بحال من الأحوال». ثم مرة أخرى: «ليست هذه مصر، بل هذا الإهم شريد ترسله إلى مصر مقابرا أجنبية تقدر الخراب». إن القول بأن هؤلاء القتل ليسوا منا ليس إلا مزحة ثقيلة، تبكى، أو تضحك كشر البلية. فليدنا الكاتب على تلك القوى الخارجية القادرة على تغيير موازين مجتمع ما حتى يفرز مثل هذا السرطان، إلا إذا كان هذا المجتمع معدا وقابلا لهذا التغيير

ويرد نجيب محفوظ على أحمد كمال زكى بما أورده الخراط فى مقاله «الطعمة والسكين» من عدد إبداع نفسه: يقول نجيب محفوظ نقلاً عن يوسف العقيد: «أخشى أن يكون المجتمع كله قد خسر الحرب لقد جرى توسيع المرجعية الدينية بصورة لم تحدث من قبل، انظروا إلى أى مثقف وحجم حديثه عن الدين وجعله ركنا من أركان السلوك اليومي، هذا رغم أن الإرهاب الواهن لا علاقة له بالإسلام، إلا أننا انزلنا جميعاً إلى أرضهم ونخوض المعركة وفقاً لشروطهم هم، وذلك هو الخط الأول، ويعيد، عن النقد الموضعي الذى مارسه أحمد كمال زكى، خصومنا على (أولاد حارتنا)، يبدوا واضحا أنه ينتسب لنجيب محفوظ العدو، ويبحث له عن دليل براءة ديني من خلال رواياته ونحن نسأل الكاتب: فإن لم يكن هناك دليل، هل يحق قتله؟ فلو كان إسلام نجيب محفوظ الذى فتش عنه الكاتب هو فقط الذى يحصيه، فإن عدم إسلامه يبيح بالضرورة قتله؛ وهذه هى الفكرة نفسها التى دعت القاتل إلى تصويب البندق إلى رقبة نجيب محفوظ. ونسأل مرة أخرى: من ذا الذى منح نجيب محفوظ - أو أى إنسان آخر - حق أن ينتفس، وأن يلكر إبداعاً أو يبدع فكراً كي يستطيع تحت أى مسمى - أن ينزعه منه؟

أخيراً، نود أن تنبه إلى أن هذه الأفكار ليست غريبة، بل تتكرر فى صور شتى، بدءاً من الخطاب السياسى الأعلى حتى أصغر شيخ إعلامي: إنهم فئة ضلت عن الإسلام الحق، معاولين من جهات أجنبية، مصر (نجيب محفوظ) أشد الدول تدبناً ولا تستحق الإدانة. وكلها أفكار تغذى الانقسام والعنف والعداء على أسس عقائدى طائفى.

صالح راشد

جون أشبرى

John Ashbery

اكتشفت أن القصيدة التي ترجمتها ليست من قصائد الكتاب، أى أن أشبرى قد كتبها مؤخراً. ولما كنت اعتزم أن أقدم الشاعر فى إطار شعرة العام، وليس من خلال مجموعته الأخيرة فحسب، ونظراً لضيق الوقت، رأيت أن تكون هذه الرسالة القصيرة التى تتضمن تقديماً لجون أشبرى فى سطور، وترجمة قصيدة واحدة، مجرد مفتاح، لموضوع أشمل جدير بشاعر من أهم الشعراء الأمريكيين المعاصرين.

جون أشبرى فى سطور

ولد جون أشبرى سنة ١٩٢٧ فى روشستر، ولاية نيويورك، ونشأ

انتظار تواجد الكتاب فى المكتبات، وبعد عملية بحث فى المكتبات، وبعد اسبوع على محاولة سابقة فاشلة، عثرت على ضالتي المنشودة فى المكتبة العريقة «شكسبير وشركاه»، ومع ذلك، لم أحصل على نسفتى إلا بمشقة. فالكتاب، حسب معلومات الكمبيوتر، موجود فى المكتبة، ولكنه غير موجود على الأرفف، فى المكان الذى ينبغي أن يوضع فيه، ومن ثم كان ينبغي البحث عنه فى مستودع المكتبة، لكنه لم يُستخرج بعد من صناديق النافوس، وبعد مكالمة تليفونية مع مسؤول المستودع، تأكد من وجود الكتاب، وانتظرت بعض الوقت حتى تناولته أخيراً. وقد

صدر مؤخراً كتاب «وكانت النجوم ساطعة»، وهو المجموعة الشعرية السادسة عشر للشاعر جون أشبرى، وكان فى نيئى أن يكون هذا الشاعر - الهام - موضوع هذه الرسالة، ولكن الكتاب لم يُطرح فى المكتبات فور الإعلان عنه، أو حتى بعد نشر بعض المراجعات النقدية عنه مباشرة. وفى هذه الأثناء، نشرت مجلة American Poetry Review، التى تصدر كل شهرين، فى عددها عن نوفمبر ونيسمبر قصيدة جديدة للشاعر «فلسفتى فى الحياة»، فاعتقدت أنها إحدى قصائد «وكانت النجوم ساطعة»، فقررت أن أترجمها فى

في مزرعة قريبة من بصيرة «أوتاريو» وبعد حصوله على إجازة التيساس من جامعة هارفارد في ١٩٤٩، كتب أطروحة ماجستير بجامعة كولومبيا عن هنري جرين، الروائي البريطاني وكان اختياره له دلالة، لأن أعمال هنري جرين لا شخصية - كتبت في الغالب في صورة حوار ذكي بدون أية وسائل تفسيرية، أو تساعد على التفسير وعندما ذهب آشبري إلى فرنسا في منحة فولبرايت (١٩٥٥ - ١٩٥٧)، وقع على كتاب عن ريموند روسي Raymond Rousse، وهو كاتب أكثر صعوبة من جرين، بل إنه أقل تنازلاً في دوائه فقد أعلن أن كتبه ليست مستمدة من أنه تجربة ولكنها استمدت من ألعاب لفظية وعاد آشبري إلى فرنسا في ١٩٥٨ ومكث هناك حتى ١٩٦٥.

حيث عمل ناقداً فنياً للطبعة الأوروبية لصحيفة نيويورك هيرالد تريبيون، ومراسلاً لمجلة Art News في باريس وعندما عاد إلى نيويورك في ١٩٦٥، شغل منصب رئيس تحرير مجلة Art News حتى ١٩٧٢، ومنذ ذلك الحين، قسام آشبري بالتدريس في جامعة بروكلين، وشغل منصب الناقد الفني لمجلة نيوزويك ومن بين الكتب المصيدة التي نشرها، والجوائز الكثيرة التي حصل عليها، تجدد الإشارة إلى أن مجموعته الشعرية «بورتريه ذاتي في امرأة مسجدة» فازت بجوائز الشعر الثلاث الكبرى لعام ١٩٧٦

ويرجع آشبري جذوره الشعرية إلى كتابات أودن المبكرة وأعمال لورا رايدنج Riding ووالاس ستيفنسن، «الكتاب الذين شكلوا

في الغالب لغتي كشاعر» وربما قد أخذ عنهم أيضاً صفات شدة المراس والحدة والانسحاب معاً فقد كان الجانب الموسيقي في شعره دائماً أهم شيء بالنسبة له «إن الشيء الذي أحبه في الموسيقى هو قدرتها على الإقناع، وعلى الخس في مناظر من البداية حتى النهاية بنجاح وما يتبقى بعد ذلك هو البنية، معمار المناظرة، مشهد أو قصة وهذا هو ما اتفق إلى عمله في الشعر» ويبدو إن آشبري يبني كتابته فوق أساس بنية ما صلبة مفترضة وقصيدة تنبثق من مسلمة قوية ولكن لا يكشف عنها أبداً، فتفوز إحساساً شبيهاً بالحلم ويقول آشبري أنه يود أن «يستسخ قدرة الأحلام على الإيحاء بأن حدثاً ما له معنى لا يرتبط به منطقياً، أو أن هناك علاقة خفية بين الأشياء المتباعدة»

فلسفتي في الحياة

كان ذلك هو أصعب جزء، اعترف، لكن كان لدى شيء من المعرفة المسبقة القائمة بما يمكن أن تكون عليه كل شيء من أكل البطيخ أو الذهاب إلى الحمام أو مجرد الوقوف على رصيف محطة قطار الانفاق، ضائعا في الفكر لوضع بقائق، أو قلنا بشأن غابات الأمطار، يمكن

ما إن اعتقدت أنه ليس هناك متسع كاف لفكرة أخرى في رأسي، حتى خطرت لي هذه الفكرة الرائعة سمها فلسفة حياة، إذا شئت باختصار، إنها تتعلق بالحياة على الطريقة التي يحيا بها الفلاسفة، وفق مجموعة من المبادئ حسن، لكن أية مبادئ

أن يتأثر أو يدقه أكثر، يمكن أن يتغير نتيجة معرفتي الجديد. لا يمكن أن أكون ميالاً للومظ أو قلقاً بشأن الأطفال والمسنين، فيماد، على النصو العام، الذي يقضي به عالمنا الآلى

وبدا من ذلك أترك الأشياء لتبقى على ما هى عليه بينما أقوم بحققها، بمصل المناخ الأخلاقى الجديد الذى اعتقدت أنى وقفت عليه، كغريب يضطه بصورة عارضة على لوح وخزانة كتب تنزاق نحو الخلف، كاشفة عن سلم حلزوى فى ضوء محفوظ

فى مكان ما أسفل، وبطريقة أوتوماتية يلف إلى الداخل وتطلق خزانة الكتب، كما هى العادة فى مثل هذه المناسبات، وذات فجأة يفمره عمل، ليس زعفراناً، ليس خزامى، لكنه شئ وسط، يفكر فى المساند، مثل المسند الذى اعتاد كلب عمه البول تيريار، يوسن أن يرقد عليه وهو يراقبه فى فضول، وطرفاً أذنيه المذنبان معقوفان، ثم تاتى الدفقة العظيمة، لا تتخفى عنها فكرة واحدة، يكفى أن تقززك بفكرة، لكنك عندئذ تتذكر شيئاً كتبه ويليام جيمس فى أحد كتبه التى لم تقرأها أبداً. لقد كان رقيقاً، وقد تحلى بالرافة، غناه غبار الحياة، بمحض الصدفة، بطبيعة الحال. ومع ذلك لا يزال يبحث عن دليل البصمات، لقد تناوله شخص ما حتى قبل أن يبلوره، برغم أن الفكرة كانت فكرته وفكرته وحده

إنه لشيء جميل، أن تزور شاطئ البحر، فى الصيف

هناك العديد من الرحلات الصغيرة التى تنتظر القيام بها، أكة من أشجار الصور الرقراق الموقرة ترهب بالمسافر، وعلى مقربة المراحض العامة حيث حفر الحجاج المتعبون أسماؤهم وعناوينهم، وربما وربما رسائل أيضاً، رسائل إلى العالم، بينما كانوا قاعدين

يفكرون فيما سوف يفعلونه بعد استخدام المراحض وغسل أيديهم فى الحوض، قبل الخروج إلى الجراح من جديد، وهل استعملوا، عن طريق المبادىء، فهل كانت كلماتهم فلسفة من أى نوع كان، غير، مصقولة، أعترف أنى لا أستطيع أن أذهب أبعد من ذلك، هذا التسلسل الفكرى شئ ما، يقطع عليه الطريق، مما يحدث دائماً شئ ما، لست من الفخامة بحيث أستشرفه، أربما كنت صراحة خائفاً.

ماذا، هى الطريقة التى تصرف بها من قبل، لكن ربما أستطيع أن أتى بمل وسط، سادح الأشياء، كما هى عليه، نوعاً ما، فى الخريف ساعلب حطوى الجبلى والمريى، فى مواجهة برد الشتاء والعقم وسيكون ذلك شيئاً إنسانياً، ونكياً أيضاً

لن تصرجنى ملاحظات أصداقائى الغبية، أو حتى ملاحظائى، ولو أنى أعترف بانها، أصعب جزء، مثلما تكون فى مسرح من دم وتقول شيئاً

يفضب للمشاهد الجالس أمامه، الذى يكره حتى فكرة أن يتحدث شخصان قريبان منه معاً، حسن ينبغي أن يلف به إلى الخارج حتى يستطيع الصيادون أن يتندروا به، هذا الشئ يعمل فى اتجاهين، كما تعرف، لا يمكنك دائماً أن تطلق على الآخرين وتراقب نفسك فى الوقت نفسه، هذا يمكن أن يكون مسيحياً، وممتعاً، متعة حضور زواج شخصين لا تعرفهما

ومع ذلك، هناك قدر كبير من المتعة التى يحصل عليها فى الفراغات فيما بين الأفكار

فهى من أجل هذا، قد صنعت الآن، أريدك أن تخرج إلى هناك، وتمتع نفسك، نعم، تمتع بفلسفتك فى الحياة، أيضاً، إنها، لا تظهر كل يوم، حذار، هناك فكرة كبيرة

ندوة التشخيص فى روتردام

عقدت أول ندوة من ندوات مشروع ثقافى مفتوح بعنوان «التشخيص» فى روتردام، المدينة الثانية فى هولندا. وقد قام بتنظيم الدعوة جهتان غير حكوميتين: المنظمة الثقافية الأوروبية ومؤسسة الشعر العالمية. والهدف من المشروع فتح باب الحوار البناء بين الشمال والجنوب لمراجعة المآزق الذى يجد العالم نفسه فيه. ويأتى هذا المشروع من الإحساس بالتداخل الفعلى بين الشمال والجنوب، فهناك جاليات عربية وتركية مقيمة فى هولنده وأصبحت جزءاً من تكوين نسيج المجتمع وإن لم تأخذ مكانها

العصرى فيه. كما أن المشروع يأتى من هاجس عند بعض مثقفى الشمال بضرورة أن يقوموا بدور فى تحسين أوضاع العالم الثالث؛ وهو هاجس ينبثق من نزعة إنسانية، وربما كان تكفيراً عن ذنوب أوروبا فى حق هذا العالم الذى نهب ودمر واستغل ليحقق مستوى أعلى من الحياة الرفهة للأقلية الشمالية. والمسئولان عن هذه الندوة أدريان فان فيرمستاي «رئيس المنظمة الثقافية الأوروبية» ومارتن موى (المشرف على مؤسسة الشعر العالمية) معروفان شخصياً ومن خلال منظمتهما بالاعتماد بحقوق

الشعوب والإنسان وسعيهما الدائب إلى التنسيق بين مثقفى الغرب المتضامنين مع الجنوب ومثقفى العالم الثالث، مع علمهما المسبق بأن دور منظمتهما لا يؤثر كثيراً على الصعيد السياسى، ومع هذا فهما مصران على خلق فضاء ثقافى يسمح بتكامل إنسانى يتجاوز الحدود الجغرافية والعنصرية والدينية.. إلخ، ولكنه لا يطمس الهويات المتباينة ويضعها لمنطق أحادى. ومن هنا جاءت الرغبة فى الإصغاء إلى مثقفين من خلفيات مغايرة.

وقد نشأت فكرة المشروع فى اجتماع للبرونكو عقد فى براغ

حيث ناقشت قضايا الثقافة والديمقراطية، تلتها مقابلات بين المفكر الجزائري الكبير محمد أركون وأديان شان دير ستاي وإسهام هارتن هوي. وقد اقترح أركون أن تدور المناقشة حول دور المثقف في هذه المنطقة الجيو-سياسية المتوسطة كما يسميها، وتحديد في هذه المرحلة التاريخية (ما بعد الاستقلال). وأضيف فيما بعد قضية هجرة المثقفين إلى البرنامج. وفي اجتماعات متلاحقة قررت اللجنة المشقة في ربيع ١٩٩٤ تحديد موعد إقامة الندوة التمهيدية وذلك في ٢٨ - ٣٠ أكتوبر ١٩٩٤، وأسماء المشاركين التي غطت شمال أفريقيا وبعض البلدان العربية الشرقية وتركيا، أخذة في نظر الاعتبار أن يكون بين المشاركين أدباء وفنانين بالإضافة إلى الباحثين التخصصيين.

وقد طرحت في هذه الندوة مواضيع عديدة ومتباينة للنقاش مما جعل الحوار أحياناً مشتتاً وبغير مركز على بؤرة محددة. فقد اقترح على المشاركين المساعدة في المحاور التالية: (١) تعريف المثقف (٢) دور المثقف في الغرب والشرق

(٣) فضاء المثقف وإمكانات تأثيره (٤) الصدقات (٥) السيرة الذاتية وعوية المثقف (٦) الدين باعتباره ظاهرة عالمية (٧) الحوار الشمالي-الجنوبي.

وقد شملت الندوة التشخيصية ثلاثة عشر ضيفاً، بالإضافة إلى حضور الهولنديين مستمعين وأحياناً معلقين. أما المشاركون فقد جاؤا من أماكن مختلفة:

(١) الفلسطيني البير اغازاويان من جامعة بيرزيت

(٢) السوري مرهان غليسون من جامعة باريس

(٣) السوري بسام الطيبي من جامعة جورج أوجست في غوتنغن.

(٤) الجزائري خالد فؤاد علام من جامعة ترستا.

(٥) التونسية زينب صمعتي من مركز الدراسات الاجتماعية في تونس.

(٦) الجزائرية عائشة بوعباسي من جامعة هايدلبرغ.

(٧) المغربي عبد الله العبدوي من جامعة مراكش.

(٨) السوداني عبدالله نعيم من منظمة مراقبة حقوق الإنسان (شعبة أفريقيا) في واشنطن.

(٩) التونسي فتحى بن سلامة من جامعة باريس.

(١٠) العراقية فريال غزول من الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

(١١) التركية فريدة تشتشغلو من منظمة السينما التركية.

(١٢) للصربية فوزية العثمانوي أبو زيد من جامعة جنيف.

(١٣) الجزائري محمد أركون من جامعة باريس.

وواضح من هذه القائمة أن أكثر المشاركين كانوا من المثقفين المقيمين في أوروبا، وكان هذا قصوراً فيه أنه الكثير من المشاركين المدموين، وطلبوا بإدراج عدد أكبر من المثقفين المقيمين في بلادهم، وخاصة أولئك الذين لانتاح لهم فرصة التعبير عن أنفسهم وقضاياهم في المؤتمرات العالمية. وذلك من أجل فهم شريحة من شرائح المثقفين التي اختارت أن تبقى في بلادها.

وفي مناقشة الفجوة بين ما يجرى بحثياً في العالم الأول وفي

الوطن العربي، حدث اختلاف، فمنهم من يرى أن الوطن العربي صحراء ثقافية (بسام الطيبي) ومنهم من يراها معطاء فيها بدور التقدم (فتحي بن سلامة)، كما تسام عبد الله نعيم عن جذرى إنشاء (وتطوير) العلوم الإنسانية المتحضنة بالعرب والإسلام والعالم الثالث فى المنفى، مع أنه هو نفسه قد اختار أن يكون مثقفاً عالمياً مع استعوار انتمائه المحلى إلى الهوية السودانية النوبية الإسلامية.

وكان هناك أيضاً مواجهة سبالية بين الذين يتوجسون من الغرب وأدعاءاته ومعياريته المزدوجة (برهان غليون والبير هازاريان) ويطالبون بثقافة تنطلق من مفهوم الوطن وتمسك بناه، وهؤلاء الذين يرون أن الواقع يفرض تجاوز المحليات والمشاركة فى هذا العالم الجديد ويقفون موقف الاتهام من أنماطية النظم العربى وتقوقعه.

وقد تعددت المصاور من سير ذاتية ذات طابع مثير ببساطته

وقدرته على التوصيل (عائشة بوعباسى وفريدة تشيتشغلو) إلى صورة المثقف فى الأدب (فريال غرغول)، وصورة الآخر فى الكتب المدرسية المقررة (فوزية العثمانوى أبو زيد)، إلى تعريف دور المثقف (خالد علام وعبد الله العيساوى) ووضع المرأة (زينب صمغنى).

وقد أكد محمد أركون على المعضلة الإستمولوجية التى تواجه البحث العربى وهذا التفاوت المفرج بين ما يمكن بحثه وقوله فى الغرب وما فى الشرق من قيود على الفكر؛ بينما دعا بسام الطيبي إلى «أخلاقية عالمية»، كما كانت هناك أصوات كثيرة طالبت بالانتمام بالجانب الاقتصادى والتخيل لأنها ركنان هامان فى أى برنامج لتغيير الأرضاع.

لقد كانت هذه الندوة تهيئاً لحوار يرمى له أن يستمر. وهى يكون هذا الحوار أكثر من مكلمة، فعلى المتصاورين - سواء كانوا

شماليين أو جنوبيين أو بين بين - أن يأخذوا بنظر الاعتبار أن الحوار الحقيقى لا يعنى شيئاً إلا إذا كان فعلاً متعدياً، وليس تنفسياً فقط. ولهذا فلا بد لهذه الخطوة أن تنتقل إلى حيز المعاش وتترجم هذا الحوار لا إلى كتب فمسي، بل إلى أعمال تفسير من كفة الموازين وتفضيح الادعاءات وتخلف من القهر.

إن لانعقاد هذه الندوة التمهيدية فى روتردام دلالة رمزية، سواء كانت مقصودة أو غير مقصودة. فهى مدينة نالها من ويلات الحرب العالمية الثانية ما جعلها مثلاً سارياً على المدن التى دمرت.

ومع هذا فقد واجهت روتردام هذا التدمير ورفعت أنقاضها لتبدع معمارياً وثقافياً نماذج جديدة من البناء المادى والمعنوى. تبنى هل يقف المثقفون متاملين فى كيفية إعادة بناء دورهم المتآكل، وهو دور مهمش فى الغرب والشرق على السواء. أم يتوقفون عند الشكوى والتذمر وتجربة الذمة؟

آخر أجيال الشعر العراقي

تعريفات ونماذج

الشعر العربي إن لم يكن هو المنبع، فعنه انبثقت زيادة التحول الشعري نحو التحرر من قيود الشعر التقليدي على يدى النسيب والبساتي ونازك ونازلت بعدهم موجات من الشعراء المجريين والمجددين جيلا إثر جيل، فمن هم شعراء آخر أجيال الشعر العراقي؟

هذا أمر يهم كل المثقفين في الوطن العربي وهم يتطلعون إلى معرفة ملامح الشعراء الذين سيعتلون منبر الشعر وأسماؤهم... وسوف تقدم هنا عينة صغيرة - قصائد لعشرة شعراء - نحاول عبرها تقديم صورة بسيطة، ذلك لأن الأفق الشعري العراقي مليء بمشود

كسلاات الغزلان، والغراشات والطواويس؟ وإذا كان النقد الحديث لا يؤمن بعلم السلالات الشعرية، فلماذا تمطر سماء النجف خمسمائة شاعر في الدقيقة في حين لا تمطر سماء جنيف سوى ساعات أوميفغا، وبياجيه، وحليب نينو السريع الذويان.. ولا تمطر سماء موناكو سوى فيشيات اللعب.. ولا تمطر سواحل نيس وكان وكابري سوى مشتقات النفط العربي، ولا تتقيا سوى نعال العرب وبشداشاتهم التي رفصتها معدة البحر...؟

العراق هو حقل أهم روافد

قرات كلمات للشاعر المعروف نزار قباني - بخط يده - يقول فيها «إذا كان يحق لي أن أدلى بشهادتي بعد أربعين عاماً من إقامتي في مدينة الشعر، فإنني أدلى بهذه الشهادة: العراق هو مركز الثقل في الكرة الشعرية، ولولاه لأحتل توازن الأرض، وخرجت القصائد من مداراتها. العراق هو أبو جميع السلالات الشعرية، وأصل جميع الفصائل والأنواع، وأنبوبة الخصوبة واللقاح. وبكلمة واحدة هو آدم الشعر.. ونحن جميعاً أولاده أو أحفاده. هل من الممكن علمياً، أن نتحدث عن سلالات شعرية

الشعراء
الذين يهدون
بالمئات... كم
غفير من
الشعراء
الشباب
الذين مسا
زالوا



عدنان المساع



أمل الجبوري



عبدالهادي سعادون

كى تتوهج:
..لا

ويقتول
الشاعر عدنان
الصائغ عن
جيله: ولم
يتعرض جيل
شعري مثل ما

تعرض له جيلنا من: تعسف نقدي
(أقول: تمسكاً نقدياً وبذلك أقل
خطورة مما لو قلت تعسفاً آخر:
اجتماعياً أو نفسياً أو تاريخياً أو
فكرياً... إلخ) نعتسف أننا خليط
عجيب من التجارب والأصوات
والرؤى والأساليب على اختلاف
مستويات الكتابة، ولكن ذلك شأن
بدايات الأجيال كلها ريثما يفرل
الزمن من يفرلهم فلا يبقى منا أكثر
من عدد أصابع اليد، ونعرف ذلك
ونرضى بمنطق الزمن، فالشاعر
الحقيقي المبدع هو الذي يصمد أمام
القراءات المتكررة أي أمام الزمن».

«بينى وبين الرصاص
مسافة صدقي

وهذا القصيدة، مبحوحة
الصوت من فرط ماهرولت في
الخنادق

تصرخ من فزع وذهول:
أوقفوا قرع هذى الطبول

الشعراء الشباب ولنقرأ هذا المقطع
من إحدى قصائده:

«- عسبت كل ما يكتب
الشعراء

.....

فهذا الزمان يساومنا كى
نصفق للمقاتلين

حينما يعبرون الرصيف إلى
دمنا

إن نلصق قمامتنا.... كى تمر
الرياح على رسلها،

..... أن نماشى القطيع إلى
الكلأ الموسى

ولكننى من خلال الحطام
الذى خلقته المدافع

أرفع كفى معفرة بالتراب
المضى.. أمام عيون الزمان.

أعلمه كيف تحفر أسماعنا
بالأصناف

يجاهدون في مواصلة نحت تجاربهم
الخاصة أو الجماعية سعياً نحو
بلورة أساليبهم المتفردة الطموحة
إلى ريادات جديدة... وهؤلاء بعض
شعراء الجيل الأخير الذي أطلقت
عليه تسميات عديدة منها: جيل
الثمانينيات، أو جيل الحرب، أو جيل
الموجة الجديدة... حيث تتحسس في
أشعار هذا الجيل انكساراً واضحاً
لمראה الفترة التي يعيشونها وهي
مثقلة بالحروب التي خاضها وطنهم،
والظروف القاسية التي خلقها هذه
الظروف، إلى الحد الذي نجدهم فيه
يكررون في أحاديثهم وبنى مقدمات
دواوينهم ومطالع قصائدهم كلمات
«برخت» التي يقل فيها: «أنتم يا
من ستظهرون بعد الطوفان
الذى غرقنا فيه، انكروا.. - حين
تحدثون عن ضعفنا - الزمن
الأسود الذى نجوتم منه»

● وإنبدأ بالشاعر «عدنان
الصائغ» وهو اسم لامع بين

من
يمسح الآن
من قبو
ذاكرتي
صور
الأصدقاء
السذيين
مضوا في
بريد المعارك

بلا زهرة (و نعاى)
ولم يتحركوا غير عنوان قلبى
اصدقائى الذين اضاعوا
الطريق إلى دمهم والمنازل
اصدقاء القنابل
أنا شخت قبل اوانى

الم تبصروا قامتى حذبتي
خطى العابرين
اه... مما يكتم لقلبي...

ويضيف عبدان: « ينهض جيلنا
من رماة الحروب كالعنفاء ليؤسس
ملكته الشعرية الجديدة من عرق
ودم وأخيلة... لقد أسس جيل
الثمانينيات عالمه على أنقاض عالم
ينهار... ومن هنا تأتى خطورة هذا
الجيل الذى يعد بالكثير والذى كتب
أهم قصائده ومازال يكتب تحت مطر
الشظايا وسماء التوجس بلغة تجعله



محمد تركى النصار



دينا ميخائيل



صلاح حسن

على تماس مع لغة عصره فاتحاً
عينيه - كعيني قناص - على امتداد
العالم ليؤرخ كل ما يدور على ظهر
هذا الكوكب من خلال غلالة النمر
التي تركها رحيل الأشياء المبكر:
الطفولة والأصدقاء والوطن
والحبيبة... الخ... انتبهوا إلينا
رجاءً.

● ومن قصائد شاعر شاب آخر
هو «عبد الهادي سعدون» الذى
يسمى جيله بـ «جيل الخرايبات»
تختلف:

« علم يعلو

جسد يهبط

كالأشجار الحبلوى بالانتماء

تتساقط أوراقك ياقلبي»

● ومن ديوان (إلحاقاً بالموث
السابق) للشاعر «عبد الرزاق
الربيعي» نقتل القصيدة المكتوبة

على الغلاف
الأخير:

« مبرات
أنسى انسى
صعلوك

وغبى
وقتيخ

فأضحك

فى سرى

ألبس ربطة عنق وقميصاً
مكويًا

وحذاءً لامعاً لا تصفر فيه
الريح

فتتمتد الطرقات أمامى
وتحيينى

فأسير عليها مثل أمير

لكن مبرايا الصالونات
الفخمة

تفضحنى وتصبح بانى
صعلوك

وغبى وقبيح»

● أما الشاعر «محمد تركى
النصار» فيقول عن جيله: «بدأ
جيلنا بداية أكثر نضجاً وهو أكثر
صبراً ويمتاز بالتأتى ومراقبة تجربته
بهدهو. إننا نضال بلورة أصواتنا
وتجاربنا بعيداً عن الدائرة المملة من

النسخ والتكرار الخائض التي تهم تجارب عدد كبير من الشعراء من أجيال مختلفة. ورغم أننا نشكو من قلة النشر إلا أننا قادمون رغم محاولات الاحتواء والتهميش و (الاستدرة) التي تمارسها أطراف متعددة تدفعنا بـ (مهمها) و (انفسالاتها) العالي؛ إننا نحاول استثمار مناطق شعرية ربما يدها قبلنا شعراء آخرون ولكنها لم تتعمق بالمستوى الكافي وهذا مقطع من إحدى قصائده:

«الموت علامة راسخة

لأن الحلم هو القوة الوحيدة التي تطلق رغبة النار على دم ذئبي

يتذكر فجأة بهاء العالم

ينتهي إلى لا مبالاة الجسد

إلى أهوال الحواس

إلى أحوال القفص

قصص ماسوور بفتنة الكواكب»

● شاعر آخر هو «محمد جاسم مظلوم» يقول: «إن أية إضافة للشعر العراقي الحديث لا تتم بمعزل عن رؤية شاملة وفحص دقيق للنموذج المتحقق منذ الثورة

الشعرية الأولى. ولا يمكن فصل المغايرة عن ضرورتها وشرطها التاريخيين والحضاريين، والذي يتمثل في استيعاب وجودها في الواقعة بوصفها (معطى بالقوة) يفرج إلى الفعل بإدراك الذات للشرط التاريخي الداعي إلى هذا التحقق...» يقول مظلوم في بعض قصائده:

«دائماً، الرجل الضاسر،
أصعد السلم،

وفي يدي رسائل معدة
للتأجيل،

بينما أتأمل، في الأسفل،
ابتعادى

لعلنى الأحد الذي يلي الأحد
مباشرة،

أو الأربعاء الموصول
بالأربعاء،

في حاجة إلى، كنت (لا أحد)
مع هذا، سرقوا عدى.

● الشاعر «صلاح حسن» أحد المشتغلين في تجارب قصيدة

النثر يقول: «إن ما نكتبه اليوم بشكل إضافة... على صعيد الرؤية أولاً ثم تهديم الدمارى التي تأسر الشعر وتجعل منه كائنأ أرضياً.. إن إطلاق سراح الشعر من - الكلام - إلى -

الفة - هو بحد ذاته إضافة مهمة. إننا كتبنا القصيدة العمودية والقصيدة الحرة... ولم نجد ما يحقق رؤانا سوى قصيدة النثر رغم صعوبتها العظيمة واستيعابها لتغيرات العصر العلمى الهائلة... إنها ببساطة تخلصنا من قيد تقليدى قديم لتضعنا في قيد جديد ولكنه جميل لأنه يتيح لنا أن نغامر وأن نجرب.. وكل ذلك عن طريق (الخيلة) والطلم. أما ما الذى يقف وراء هذا الاختيار.. فأقول نحن».

وهذا مقتطف من إحدى قصائد صلاح حسن النثرية:

«ولمة شيء لا يمكن أن اسميه وأقول ما يجذب عادة كمن يرى الصوت قبل سماعه والحظة التي ترى الحياة بموتها فيكون اسمها (حيا موت) أو (موت حيا) بدلاً من الآن.. وقبل أن أفكر برجاجة الحقيقة على الحق يسبقنى إلى مقعد ويدعونى إلى الوقوف إلى جنبه فأساكن طاعنى...»

● وعن فهمه للحداثة يقول الشاعر «نصيف الناصري»: «تبدأ الحداثة من حفر مستمر في الصخور بواسطة الأصابع، والغاية، إيجاد روح وثابة، قوية ومتمردة،

تتأبى عن الأنماط والأشكال الجاهزة
المحكّمة بمناسبتها التي لم تعد
تصق، وهذا، ينهي أن أقول لقراء
شعرنا الجديد: إذا كنتم غير قارين
علي عناق قصيدة محنطة (تقليدية)
فاتركوها وشأنها وسوف تحصلون
على متعة تساوى ما دفعتموه من
جهد في الإنصات لهشجرات
(ناظمها) أطلقوا سراح المكاييل،
حطموا الأصناد، القوافي، أساليب
التأليف المنقرضة، افتحوا نوافذكم
لشمس ثقافات العالم.

«منعزلاً بصحرائي والحطام

منعزلاً بالانقراض

احلج الآلام منعزلاً بالسراب

منعزلاً بحطام الجسد»

● ومن بين أسماء هذا الجيل
تلمع أسماء عدد من الشاعرات
الشابات ستعرف هنا على أسماء
ثلاث منهن تمكن من طبع دواوينهن
الأولى ومآزلن يواكين المشهد
الشعري وتبدأ بـ «أهل الجبوري»
التي تقول: «يسكنني الجنون
الشعري يلقى وتوجس خوفاً من أن
يفقد الشعر جسده بعد أن تزهت
القصيدة خلف المكاتب، إنني أخاف
على الشعر أن يفقد جدواه في
زحمة الطبول كخوفى على المحبب

من سفره الدائم. وفي الشعر وجدت
الوطن الذي ألقاه كلما أحسست
بالاغتراب الروحي وجدت في
القصائد الإنسان الذي أتفوق عليه
وأمنه ذاتي» وعنوان ديوان أصل
الجبوري هو «خمر الجراح»...

«غيبني الآخرون

وهم مشدودون في مراكب
تجوب رأسي

الفضة - صباح، مرآة تبلع
أى جرف يطلع هناك

لنترحل الشواطئ صوب
بحر آدمي

الفتح في العيون

والبنفسج يعمرش في
الصدافة والغياب»

● الشاعرة الأخرى هي «ريم
قيس كبة» المولمة بالنوارس، فجاء
عنوان ديوانها الأول «نوارس
تقدرف التحليق» ومن قصيدتها
(هذيان... عند ضريح الذاكرة)
نتنظف الآن:

«مضى زمن التصوف حان
وقت المجزئة

منفائ ظلى

منذ ارتكبت خطيئتي الأولى

وحواء تطالب بالقدم

صخبى يطلق صوته

يرمى بثوب العنقوان إلى
صيف الذاكرة

- فى اى ميناء تجول؟

أى المضافى تستضيف عواءك
القبلى

أو تهب احتضناً دافئاً
للمتعبين؟

مولان يختصر الحنين إلى
عدم

مولان يفتعل الفراغ،

● أما الشاعرة «دينا
ميخائيل» فديوانها الأول هو
«زيف البحر» وتقول عن تجربتها
الشعرية:-

«أحياناً أشعر بلا جدوى الشعر،
وهذا الإحساس بالاجدوى هو نفسه
الذي يدفعني إلى الكتابة.. أكتب لكي
أعبر عن إهماسي بالاجدوى...
فعمياً يحاول القلم الصغير أن يجعل
الأشياء أقل قبهاً، وعمباً يحاول
تغيير دوران الأرض. ورغم إدراكنا
لتلك الحقيقة لا نملك إلا أن نكتب
لأننا لا نستطيع مغادرة العالم، هكذا
بكل بساطة نون أن نطلق ولو صرخة
واحدة!..»

اصداق ابداع

الشعر

ومعاناتها، في وطننا، حيث يرى أن اللغة في إنتاجنا القصصي مشكلة جوهرية كما أن إنتاجنا القصصي يعجز في أغلب الأحوال عن دراسة الشخصيات ووصف الأشياء- عجزه عن توسيع أفاق التجربة وسبر أغوارها، ويظالمنا بأن نقارن بين قصصنا والقصص المترجم حيث تدلنا المقارنة على «بشر العالم القصصي» لقصصنا العربية.

وهذه أحكام قاطعة لا تستند - كما قلت - إلى مقدمات معقولة، وليس لها أساس واقعي يُعصب لها، وهي في مجموعها مفرقة في الغراب، وإن أدلى على غرابتها بذكر أسماء لأشخاص لهم قامة السامعة وإسهاماتهم للحقل في فن القصص، وهي أسماء لا تستثنى جيلاً وتندرج خلفاً عن سلف، كذلك فإنني لن أعود إلى تكر إلهامات القص في وطننا وما تعلق له من تطويع في الشكل والأدوات والتذكيلة والمصحح الحداثي لكنني بدلاً من ذلك سوف استدعي شاعري نثي من نماذج القصصية وهما القصصان المنشوران بالعدد نفسه من مجلة إبداع (أكتوبر/٩٤)، حيث وجدتي مضطراً إلى الانتقال إلى قرأتها لبريأ كي أرى على أي وجه تتحقق أراء القائل: لم أجد شيئاً مما قال، بل قلت لنفسي: حقاً إن «مصر قصاصة» وإن لم أفكر أبداً في إنكار أن مصر شاعرة.

«ظهر» محمد عبده والمولى في واحد لحظي السيد رطله حسين والمقاد رسد زغلزل وغيرهم.

من الثابت أن للشعراء والكتّاب المذكورين دوراً في حركة الإحياء للغة العربية الشاملة ومن المعروف أيضاً أنهم أثروا في وجدان المصريين وأفكارهم ومشاعرهم بأبلغ التأثير، ومن بين هؤلاء المصريين ولاشك رواد التجديد في الفكر والثقافة والأدب والدين والفنون، وغيرها من مجالات الحياة في مصر الحديثة وقد ذكر المقال بعض أحلامهم، لكنه من المعروف أيضاً وجود مجموعة من الظروف والتفاعلات والمناخات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي خضع لها الرواد وتأثروا بها واقتربوا في مواهبهم جميعاً دون استثناء الشعراء منهم، من بين هذه المؤثرات وأهمها للصحة الحضارية الناتجة عن ملاقة الحضارة الغربية الحديثة المتقدمة في أحدث مظاهراتها (الطهطاوي لم يشتر شعراً!) لذلك يصبح من قبيل اللبالة أو المجازفة القول بهؤلاء، وهؤلاء أي فصل الشعراء منهم عن الآخرين في ظل وجود الجميع داخل النطاق نفسه خاضعين للظروف نفسها وبخاصة في حالة غياب أسبقية زمنية حاسمة تتبع لهؤلاء أسبقية على الآخرين. أما المسألة الثانية: فهي الخاصة بتناول الشعراء - أدامه الله -

وصلتنا هذه الرسالة من الصديق «عصام الدين أحمد أمين» يعترض فيها على ما ورد في افتتاحية العدد العاشر، ونحن ننظرها هنا لنفتح بها باباً لنصوار حول ما أثارته من أفكار في عدد (أكتوبر/٩٤) من مجلة «إبداع» وتمت عنوان «مصر الشاعرة» بطرح رئيس تحرير المجلة/ أحمد عبدالمعطي حجازي - رؤية للنهضة الشعرية للمسألة، ووجه هذه النهضة الشعرية - كما يراها حجازي - هو نهضة اللغة فنهضة الشعر معناها نهضة للغة، ويتخذ هذا التعريف للنهضة الشعرية مكاناً له في رؤيته الشاملة للنهضة الثقافية مصر، حيث نهضة الشعر شرط لنهضة أي فن يستفيد للقاء وهي نهضة «تدخس بها اللغة والثقافة جميعاً»

ولا التصور أن اعتراضاً حقيقياً يمكن أن يقدم في مواجهة هذه الفكرة، سادام الشعر حارساً للغة ويهراق لها منذ خلق الإنسان لغة وقال شعراً. لكن المقال نفسه وانطلاقاً من هذه الرؤية للنهضة الثقافية، يلب إلى فرض مثيرة للجدل وغير واضحة المقدمات.

وسوف أتناول هاهنا فرضتين أو مسألتين عمد الشاعر إلى إيهامهما في مقالته: المسألة الأولى: هي افتراض الشاعر أنه لولا «ظهور» البارودي وشوقي وحافظ وإسماعيل صبري وغيرهم، لما

يمتد علينا شعراء كثيرون ممن ينشرون
في هذا الباب ولهم مؤننا لأسباب مختلفة،
فبعضهم غاضب لأنه لم ينشر حتى الآن،
وبعضهم لأنه لم ينشر إلا مرة واحدة،
وبعضهم لأن أعماله لم تلتذ مكانها في متن
الجملة وهم يعبرون عن هذا الغضب بمدّة

وسفوية تدل على إحساس أكيد بتقصير هيئة
تحرير الجملة، كما نرى في قصيدة كل من
الشاعر قصص الدين الثور، والسيد
الصحفة، وكما يبدو من رسائل «ياسر
شعبان» و «محمد إبراهيم عيسى»
والصديق «محمد» مثلا، يرى أن ما يكتبه

يتلوق فنيا على ما هو منشور في متن الجملة،
ومع ذلك فلم يكلف أحد من هؤلاء الاستثناء
نفسه بإصلاح عمله وتلقيته من الأخطاء، ولم
يراجع مطولاته التي انشرنا إعدامها لا بثلث
كل المساحة المخصصة لديوان الأصدقاء، وقد
تركنا هذه الأخطاء كما هي بين قوسين.



ديوان الأصدقاء

قصص قصيرة جدا

شعر: نذيا الأمل إسماعيل حسونة - العريش

كانت تصدر عنه حركات مممنة
وأنا وأنت كنا نظن..
أنه يفعل ذلك من أجلنا
لكننا حين حاولنا المروق فيها
فارقنا

تمرد
كانت ساعة الجامعة تعلن
استيائها من العوات
والطلاب والطالبات يعلنون تمردهم..
بتشابك الأيدي والكلمات الهامسة..

موت
كنت أحبك، كنت تحبني
وافترقنا..
ثم - بعد زمن طويل - التقينا..
لكنك لم تكن تحبني
ولم أكن أحبك
كنا قد متنا

غرق
حين كان النيل ينشر عبادة مائه..



رحيل وطن

شعر: أحمد محمد النقيب - الإسكندرية

والتين والزيتون والزبيب والرطب
وشمعة الفانوس في لون الذمب

أنت لك..
وفي يميني جبهة اللعب..

.. هل الهلال يا ترى.. أم لم يهل؟
وأنت يا بنى
أدركت أن لحظة الميلاد تقترب!
وكنت ترتقب..

ما كنت أدري أن قلبك الصغير يعرف الخبر
ويدرك الأسرار من خلف المحج
وأن هذه السماء تسكنه

فدائما ما كنت تترنن لأواقيع الشهب..
تسألني.. عن الإله، والرسول،
وصحبة القرآن والسنة..
ما كنت أدري أن شريك البهي كان صحبا مرتنه..
أعد للرحيل!

أيا فؤادا كان لى قلبا.. وطن..
أتيت لك..
محملا.. بقلبي الذى يهدد الحزن..
بطلمي الذى..
..... (أودعه الكفن!!!)

أتيت لك..
كقلب طفل لم يذق طعم السغب..
محملا بالحلم، بالأمال.. لا نضب..
كى أحتوى فؤادك الصغير بين خافقي..
فألدار.. أنت ضروفا
وفى سنائك راحتي بعد التعب
وبسمتك.. وضحكك.. وثورتك.. وهذاك
تفرج الكرب!!

(أبا)
تخرج من بين شفاهك..
كقيلة فوق الجبين حانية..
ويلسم يبيد الأتني فى مواضع الألم..
ونسمة تتهى ساعة الهجير تطفىء اللهب!!

أتيت لك..
والناس - بالطريق - صحبة مهنته..
- شهر كريم، واقترب..
تزيت له المساجد، المآذن، القباب..
تعمطت له الخطب..
تجملت لطيفه المساكين، الأماكين، الدروب..
والناس للسماء ناظرون فى طوب..

حنظلة

مهاده إلى د. عيد عيد صالح
شعر: محمد سنيور - إدكو

يسقى من شريان البهجة والأفراح
يسقى من شريان الودج المتراعى

فى حين بدأت أعد الزاد لرحلتنا
قد كان الحلم الأخضر ينمو

من هالات النور بداخلنا
قد كنتُ أحسُّ بأن العمر لنا
قد كنتُ أحسُّ بأن الحب لنا
بل قلتُ كثيراً جداً كان يقيني أن الشوك الدامي
لا يدميني
قلت كثيراً جداً
حين أردت السير
وجدت صفوراً القسوة بالرمضاء
تريد إبادة هذا الحلم
الماضي في دروب الصحراء
وتسد دروب خطاي على..
وتحمر في الطرقات سبيلاً يودي بي
للأتراح

أعدو لأجمع أشتاتي
فأحاط بدائرة
لاتركه مني غير الجسم
تتبعثر أشلاتي
تتدق في أرجاء الأرض

ويعانق روعي النور
فلتلم وجه الشمس
وترجع تسكن في أجواء العمر
وتبقى في صبر الأجرء
وتسكن في أنهاء الكل
وتسرى في كل الأنحاء
لتكتف بعض ثمار الموت
وتزهر الرحلة

«طقوس»

شعر: عبد الرحمن داود - مطويس / كافر الشيخ

للم بقايا رحلتك
واسكب علي الأهداق شيئاً من دمي
جسدي تمرى
بغيرته الأغنيات على مفارج أمتي
فتهدست أوجاعنا
خمساً عجلاً
والدى..
وحنّ وغانية
ودريك ينحنى
فيخط جرحي واشتباكك للسفر
وشوارع العمر الجريح إلى دمي
لا تنتهي
سقطت مداخل صهبيتي حين انشطاري

وانكسار النبض
في جفني الأرض
فاضمم جناحك يا مهاجر
وانتظر
إن التردد والمثل تشابهها
وفت خيولي واستدار بنا الأكم
والسباحات إلى انتعاش ظلمات للجنون المستحب
هل رأيتني خلسة أحلى النساء فأورقتني ضعفا..!!
ضعفي المهاجر يحوى
طقس الأجنة في الحشا أغرودة
فأطرح الوجع الشاكس نهضة
فذنن بكأك يا..
وغنى للوكن

نفس الأشياء .. ثانية

شعر: ياسر شعبان - القاهرة

التي لا ينتصر بها أحد
هكذا
أختار دائماً غير الممكن
مُتخذاً هيئة المتدبش في امتعاض
- أرفد كل الذي أراه معاد -
وأحياناً أخذ هيئة المنفلت من فخ الدببة
أهذى بكلمات عبيطة
وأقتر .. أشوح .. اسقط .. أتمرع
ثم
ألق متسهما
أطلق صيحة فزعة
ودماغي تجذبني لفخ الدببة - ثانية
تقريباً
أنا مصاب بجنون
من نوع خاص
وهجيب

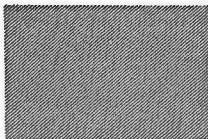
أنا
من يصنع تلك الهواجس
ويؤزم الصدر بالذي كان
صوت البحر في الرأس
وصوت تهشم القواقع
تمت الأقدام الكبيرة - المتسككة ..
أنا من يختلي بي
أفرغ في ركن
وأحرق في ركن
أقشر الجلود
وأغرس أصابع في ممكن الوجع
- لابد من هذا العذاب
كي أراكم كما ينبغي -
أنا
من ينصب لنفسه الفخاخ
وأضل المعارك

من قصيدة: ديوان الأصدقاء

شعر: السيد التحفة - شبراخيت

والشعر منه (بارى)
براعة النبوة من الكذاب
يا سادتي: مهلاً .. مهلاً ..
فلقد أماننا السوط
سوط الكلمات
ومتيناً - من فرط اليأس -
أن يهتتا الحوت
كي ننسى الطعنات
فما نحن إلا زهور يانعة ..
لا تنمو إلا في شمس الأمل الساطعة

ورداً ... أو .. لا تريدوا انشروا ... أو .. لا تنشروا
علقوا .. أو .. لا تعلقوا
فأنا من نفسي وألق
وكلانا في بحر الحاجة يفرق
شعر .. ضعيف خاملي
في الصرف والأوزان والإعراب
ما يقوله إلا هازي
بالشعر والشعراء والكُتَّاب
ما يقوله إلا (قاصي)
يحاول - عبقاً - أن يطاول السحاب

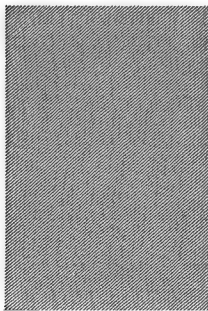


كشاف

للمع



السنة الثانية عشر • يناير ١٩٩٤ - ديسمبر ١٩٩٤





أعد كشاف هذا العام في ثلاثة جداول : الجدول «١» لرموز تصنيف
موضوعات المجلة للاستفادة منه في الجدول «٣» والجدول «٢»
لموضوعات المجلة مرتبة ترتيباً الفبائياً حسب تصنيفها في الجدول «٣»
للمؤلفين والكتاب مرتبة ترتيباً الفبائياً ، مع الرقم المسلسل للموضوع ،
ورمزه كما ورد في الجدول «١» فضلاً عن كشاف خاص باصدقاء إبداع.

إعداد : سلوى مصطفى
إشراف : شمس الدين موسى

كشاف مجلة إبداع ١٩٩٤

(السنة الثانية عشر)

جدول رقم (١)

الرمز	المادة	الرمز	المادة	الرمز	المادة
ش	الشعر	د	الدراسات	ف	الافتتاحية
ر	الرسائل	مت	المتابعات	ق	القصة
ن	ندوات	ت	تعقيبات	فن	الفن التشكيلي
س	مسرحيات	نص	فصول من روايات	م	مكتبة
ح	حوارات				

جدول رقم (٢) الموضوعات

مستل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
١ - الافتتاحية (٩) افتتاحية				
١	الفية بن حزم الاندلس	حسن طلب	٩	٤
٢	بيروت توام القاهرة	أحمد عبد المعطى حجازى	١	٤
٣	التراث القبطى تراث لكل المصريين	" " "	٢	٤
٤	ترويض الموت		٥	٤
٥	رؤيا الموت		٤	٤
٦	قصيدة وفيلم ومظاهرة إرهابية	حسن طلب	١٢٠	٤
٧	القيمة المادية مهمة .. والقيمة المعنوية أهم		٧	٤
٨	ماذا يقول إميل حبيبي لضحايا اللذبة؟		٢	٤
٩	مصر للشاعرة		١٠	٤

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
ب - الدراسات (٩٠) دراسة				
٢	الإباحة والتحریم	محمد عبد المطلب	٧	٧٨
٣	الإبداع والإرهاب	صلاح قنصوه	١١	٣١
٤	ابن حزم	لطفي عبد البديع	١٠	٨٢
٥	الأثر الشعبي والبيئي والعقيدى	ميثا بديع عبد الملك	٧	٢٨
٦	أجهزة فبركة الواقع	محمد فتحي	٨	٤٠
٧	الأدب وتكنولوجيا المعلومات	نبيل على	٣	٣٧
٨	الأرابيسك الشعرى عند محمد عفيفي مطر	صلاح فضل	٩	٧١
٩	الإرهابى الفيلم والقضية	محمد فتحي	٤	٢٧
١٠	أسئلة التكوين	صلاح فضل	١١	٣٦
١١	أسطورة أهل الكهف	ماهر شفيق فريد	٢	٣٤
١٢	إعادة إنتاج الأسطورة	حسن طلب	٤	٣١
١٣	أغتيال الشخصية	محمد سعيد العشماوى	٤	١٧
١٤	الأقباط وكنيستهم	ولهم سليمان قلادة	٢	٣٨
١٥	امراة العقاد	منى أبو سنة	٦	٧١
١٦	الانتماء فى مقالات نجيب محفوظ	محمد محمود عبدالرازق	١٢	٣٠
١٧	الاجيبيومانيا :	ميلاد حنا	٧	٦
١٨	إيقاع المعنى وشاعرية الإيقاع	محمد أحمد العشريى	١٢	٣٣
١٩	برابة القبر	سمية يحيى رمضان	٥	٣٥
٢٠	بين مهجرين - تحولات المفهوم والفضاء	صبرى حافظ	٤	٦٠
٢١	تأملات فى أسس النقد الأدبى	نورا أمين	١٢	٢٨
٢٢	التسامح قوة الحدائة وضعفها	نورا أمين	٨	٣١
٢٣	التنبؤ بالموت	سميح شعلان	٥	٥١
٢٤	التنوير بالسلب	مراد وهبه	٥	٧٨
٢٥	ثقافتنا القومية فى العصر القبطى	سليمان نسيم	٢	١٠٥
٢٦	الثقافة المصرية لها ساقان	ميلاد حنا	٢	٢٠
٢٧	جسيم الشعر	لطفي عبد البديع	٨	٩
٢٨	حالة الصلفى وحالة المستهلك	ماجد موريس	١١	٦٣
٢٩	الحدائة وضد الحدائة وما بعد الحدائة	ت/ السيد إبراهيم	٨	١٣
٣٠	«الحرافيش» أنجح أعمال نجيب محفوظ	صبرى حافظ	١١	٣٩

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٣٠	درس في التصاميم	حسن طلب	٢	١٠
٣١	الذكرى الخمسون لجيل «البيت»	أحمد مرسى	١٠	٤٢
٣٢	رحيل البرقي وتجربته الشعرية	لطفي عبد البديع	١٢	١١
٣٣	رسالة الخوف من الموت	مسكويه	٧	٢٤
٣٤	رؤية في دائرة الأرواح	مناجد موريس إبراهيم	٤	٨
٣٥	رؤيتي ليوسف كرم	مراد وهبة	١٠	٩١
٣٦	الرواية الجديدة	ت / أحمد عمر شاهين	٩	٤١
٣٧	السلام والتقدم	مراد وهبة	١٢	٧
٣٨	شعر الجسد	لطفي عبد البديع	٩	٨
٣٩	شعر الجسد وجسد الشعر	محمود أمين العالم	١٠	٧
٤٠	شياطين العقاد	محمود أمين العالم	٦	٣٧
٤١	صالحون الحاجة مشيرة	حازم هاشم	٤	٤٤
٤٢	صحراء الورد	مصطفى ناصف	١	٨٠
٤٣	صورة الآخر عند أبي العلاء المعري	سمير عبد الرزاق	٥	٤٧
٤٤	«الضوء» الهاربي	صبري حافظ	٧	١٢
٤٥	طبيعة الروح في حياة القبود	أحمد عثمان	٥	١٣
٤٦	الطعنة والسكين	أنوار الخرافة	١١	١٧
٤٧	العالم ونظامه في قصيدة قلب الشاعر	جمادى الزركري	١٠	٥٩
٤٨	العالم الآخر في الفكر الأفرقي	منيرة عبد المنعم كروان	٥	٢٤
٤٩	العقاد بين عمر وأبي نواس	لطفي عبد البديع	٦	٥٩
٥٠	العقاد والأدب المقارن	عبد اللطيف عبد الحليم	٦	٦٤
٥١	العقاد وأقول العقل	مراد وهبة	٦	٥٣
٥٢	العمارة القبطية	أسرة رمزي	٢	٦٧
٥٣	الغرب وفن الكارتون	ت / السيد أمام	١٠	٦٨
٥٤	فاصلة إيقاعات النمل	لطفي عبد البديع	١	١٠٣
٥٥	فقه الإبداع في شعر حلمي سالم	محمود أمين العالم	٣	٧٧
٥٦	الفكر الإسلامي في أدب نجيب محفوظ	أحمد كمال زكي	١١	٤٣
٥٧	الفكر السياسي عند الإمام علي	مراد وهبة	٧	٢٠
٥٨	الفلسفة الاغسطية القبطية	سميحة عبد الشهيد	٧	٣٢
٥٩	فن الأقباط في الكنائس والأديرة	محمد غيطاس	٢	٧٠
٦٠	الفن الضائع : مرفقة نثرية في إبراهيم الابباري	عبد المنعم تليمه	٥	٧٠

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٦١	الفن القبطي تأثيراته ومؤثراته	إيزاك فانوس	٢٠	٦١
٦٢	الفهم حاسة أخلاقية	مصطفى ناصف	٦	١١
٦٣	فولتير ثمرة عصر	مراد وهبه	٨	٢٧
٦٤	في المتحف القبطي	نبيل فرج	٢٠	٥٥
٦٥	قراءة في قصيدة السرير لأميل دنقل	محمود أحمد العشيري	٥	٩٩
٦٦	كتاب «أقباطه وموضوعات مسيحية»	إدوار الخراط	٢	٢٧
٦٧	كلمات إلى نجيب محفوظ	محمد إبراهيم أبو سنة	١١	٣٥
٦٨	كلمة له حسين في حفل تتويج ملك إنجلترا	نبيل فرج	١٠	٩٧
٦٩	الكف والديجما	مراد وهبه	٤	٧٥
٧٠	اللغة القبطية	كمال فريد اسماعيل	٢	٨٦
٧١	لم يعد أحد من هناك - أسئلة الموت	حسن طلب	٥٠	٤٨
٧٢	ما للتسامح	مراد وهبه	١	٧
٧٣	ما الخير		٣	١٩
٧٤	محاولة قتل وإرادة إحياء	عبد المنعم تليمة	١١	٢١
٧٥	مدخل إلى قراءة الشعر العربي المعاصر	محمود أمين العالم	١	٧١
٧٦	مراثية وتحية وداع إلى عبد الفتاح الجبل	بدر الديب	٣	١٥
٧٧	مسرح عبد القادر علولة	أحمد إسماعيل	٤	٢٥
٧٨	مستلسل العائلة	إبراهيم عيسى	٤	٣٦
٧٩	المشهد الشعري كما يجب أن نراه	حسن طلب	٧	٧٦
٨٠	من ابن رشد إلى نجيب محفوظ	مراد وهبه	١١	٢٩
٨١	من أنا الذاتي إلى أنا الموضوعي	محمود أمين العالم	٤	٨٧
٨٢	الموت والموسيقى	كمال الرملي	٥	٤٨
٨٣	الموسيقى الكنسية القبطية	راغب حبشي مفتاح	٢	٩٢
٨٤	موقع الفكر العربي من الفكر العالمي	محمد علي الكردي	١٢	١٥
٨٥	نجيب محفوظ.. البحث عن المعنى	ماهر شفيق فرود	٣	٥٧
٨٦	نجيب محفوظ وأبلوس	فتحي غانم	١١	١٤
٨٧	نجيب محفوظ وقلب الوطن	سمير سرهان	١١	٢٦
٨٨	نحو استراتيجيات جديدة للادب اللقائى	منى أبو سنة	٩	٢٤
٨٩	نمو وانتما: قراءة في قصيدة للشاعر فراروق شوشه	مصطفى ناصف	١٠	٣٠
٩٠	وداعا.. «فتى وهران الجميل»	جمال صدقي	٤	٢١

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
-------	---------	--------	-------	--------

ج - الشعر (٨٨) قصيدة

١	ابناء السبيل	محمد خلف الله	٩	٨٦
٢	ابر العلاء المعري	السماح عبدالله	٧	١٠٨
٣	اجتلاء	محمود نسيم	٥	٩٧
٤	احتجاج	فاروق شوشة	١٠	٣٩
٥	لحمد	ابراهيم الخطيب	٧	٤٢
٦	اربع قصائد	محمد الفيثوري	٣	٨
٧	اربعون شتاء	جمال القصاص	١٠	٣٥
٨	استقزاز	اسماعيل عقاب	٩	٩٤
٩	أغنية لطرابلس	يسرى خميس	١٢	٨٣
١٠	أتابيش	محمد سليمان	٤	٨٠
١١	انشودة الدم والسنا	بهاء ولد بديوة	٦	١٠٣
١٢	أوراق قاهرية	عبد المنعم عواد يوسف	٦	٥٢
١٣	الأوقات العصبية	هدى حميد	٧	١٠٥
١٤	البحر	وليد منير	١٠	٥٥
١٥	بكائية إلى أبي فراس الحمداني	محمد ابراهيم ابر ستة	٩	١٥
١٦	بهلول سقط المتاع	حلمي سالم	٩	٥٢
١٧	تحت جلد الخيبة	طلية خميس	٦	٩٩
١٨	تصدمني عتمة ان تراجع للخلف	شعبان يوسف	٩	٩٩
١٩	تفرزين سماء لقلبي	نوال نيرف	٨	٩١
٢٠	ثلاث قصائد	فتحي فرغلي	٣	١٠٩
٢١	الجسر	شريف الشافعي	٢	١٢٢
٢٢	الجنود	خالد حمدان	٧	١٠٦
٢٣	الحالم	وليد منير	٢	٥٢
٢٤	الخروج من العراق	عادل عزت	١	٤٠
٢٥	دائما	جرجس شكرى	٧	١٠٣
٢٦	درج	أيمن حمدي	٧	١٠٩
٢٧	موانئ	محمود نسيم	١٠	٦٥
٢٨	الذبح والسكين	فاروق شوشة	١١	٨
٢٩	رجل شاعر	محمد التهامي	١	٦٢

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٣٠	الزنجين	رضا العربي	١	٧٠
٣١	الساخرة	عبدالوهاب البياتى	٤	٤٨
٣٢	الساعة الخامسة مساء	أحمد عبدالمعطي حجازى	١١	٤
٣٣	سندسة الجسد	حسن طلب	٨	٦٥
٣٤	سندسة الدهر		١٠	٢٠
٣٥	الشاعر	هالة لطفي	٧	٩٥
٣٦	شرائع معلقة	علي الشلالة	١١	٨٤
٣٧	شروع الوقت	ماهر حمن	٥	١١٣
٣٨	شكرى هندي خليلي امام دالية الارجوان	عز الدين الخاصرة	٥	٥٦
٣٩	شبكة الطين	جمال القصاص	١٢	٥٩
٤٠	صحوة المرائي	فاروق سلوم	٢	١١٦
٤١	صفحات سرية من كتاب الخلق	فاطمة قنديل	٨	٧٨
٤٢	على	عبدالعزیز موالى	١٢	١١٢
٤٣	عن موشحة أندلسية	عبدلطيف عبدالحليم	١	١٩
٤٤	فراديس وإياثل وعساكر	هاتف الجنابى	١٠	١٠١
٤٥	فرح البحر	فؤاد بدوى	٢	١١٤
٤٦	فضاء توغل فيه الارق	زين السقاف	٤	١٠٥
٤٧	قراءة	محمد الشهاوى	٦	٨٥
٤٨	قصائد	عباس محمود العقاد	٦	٢٦
٤٩	قصائد	فتحى عبدالله	٧	٩٣
٥٠	قصائد قصيرة	محمد الحمامصى	٧	١٠٠
٥١	قصائد المن	محمد القيسى	١	٤٥
٥٢	قصيدة	عباس محمود عامر	٣	٩٨
٥٣	قصيدتان	أحمد غازى	٧	٩٨
٥٤	قصيدتان	عبدالرزاق عبدالواحد	٣	٢٤
٥٥	قصيدتان	عبدالمعظم رمضان	١	١٦
٥٦	قصيدتان	ياسر الزيات	٧	٩١
٥٧	الكروان	أحمد عبدالمعطي حجازى	٦	٤
٥٨	كنت وحيدا فى العرية	حسن طلب	١١	١١
٥٩	لا شيء بيدى علينا	مريد البرغوثى	٦	٩٤
٦٠	لم يعد الصباح طيباً كما كنا نظن	حسن خضر	٧	٨٨

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٦١	متفق عليه	محمد فريد أبو سعدة	١٢	٩٠
٦٢	محطات	ابراهيم دارود	١٢	١١٥
٦٣	المدى والفراشه	على عفيفي	١	٦٧
٦٤	المرائي والمرافق	محمد الخالدي	١٢	١٠٠
٦٥	مرافق، مريم	شوقي شفيق	١	٦٦
٦٦	مرثية الساعة	محمد علي شمس الدين	١	١٤
٦٧	مرحبا ايها النيل	عبدالناصر صالح	٣	٧٤
٦٨	مسافر خاتة	محمد فريد أبو سعدة	٥	٧٥
٦٩	المسروق فضاه	يوسف ادوار وهيب	٧	٩٦
٧٠	مقابح من منحوتات النخشاوي	فتحي عبدالسميع	١١	١٠٠
٧١	المنزل الغريب	مريد البرغوثي	٤	٧٤
٧٢	من قصار القصائد	عبدالمنعم عواد يوسف	١٢	٤٧
٧٣	منيف		١	٢٥
٧٤	موعد للصهيل	محمد فهمي سند	١	٦٤
٧٥	تتوءات معقمة	أمجد ريان	١	٥٧
٧٦	النفلة	عبدالعزیز الحاجي	١	٦٠
٧٧	نحت	أحمد عبدالمعطي حجازي	٨	٤
٧٨	نحت	عبدالمنعم رمضان	٩	٣٠
٧٩	نذف	كريم الأسدي	٨	٨٨
٨٠	نفحة روحية	البابا شنودة	٢	٧
٨١	هل يشبه بئرا هذا الكهل؟	محمد سليمان	١٠	٧٧
٨٢	هواء توقف أمام البيت	أحمد يمانى	٧	١٠٤
٨٣	وردة النعم	محمد أحمد حمد	١١	٧٦
٨٤	ورشم الصوت	عبدالمنعم رمضان	٥	٨٤
٨٥	وغالبا ما يغنى طائر فى وحشة	محمد القيسى	٧	٣٦
٨٦	الوقت يمر فوقه	ميلاد زكريا يوسف	١١	٩٤
٨٧	يحمل بلا هوانة	محمد عبدالقادر سبيل	٢	١١٩
٨٨	يلتزم الجرح	عزى عبدالوهاب	١٢	١١٧

مبيليل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
--------	---------	--------	-------	--------

٤ - القصص (٤٨) قصة

١	ابيض رأسود	نعمات البحيري	٤	١٠٨
٢	الأجنة والذئاب	شريفه الشملان	٨	٨٩
٣	البعض يرتدى ثياباً	مصطفى الأسمر	١٢	٩٥
٤	البكاء عرباً	فؤاد قنديل	٩	٦٢
٥	بين عشرة جدران	سلوى النعيمي	٢	١٢٧
٦	تبتسم	محمود حنفي	١١	٨٠
٧	تداعيات	أمينة زيدان	٧	٦٨
٨	تفسخ	محمد حافظ صالح	١٢	١٠٧
٩	تلاش	جمال الفيضاني	١٤	٥٩
١٠	ثلاث حكايات صغيرة	فوزي على الديناري	٩	٨٨
١١	الحزن في المقاطع	محمد مستجاب	١٠	١٠٣
١٢	حكايات	عبد المنعم الباز	٧	٧١
١٣	حمامة في الظهيرة	لطيفة الدليمي	٦	٨٩
١٤	خدعة	غادة عبدالمنعم	٧	٧٤
١٥	سمك مشوي	خيرى شلبي	٤	٥١
١٦	صماف الحمام	عبد الحكيم حيدر	١١	٩٧
١٧	ضريبة جرس	ميسلون هادي	٥	٦٤
١٨	طائر صغير لا يحلق	ناصر الحلواني	٣	٦٦
١٩	طائق الملولق	أحمد الشيخ	٥	١٠٥
٢٠	ظل الشمس	محمد عبدالرحمن المر	١١	٩٠
٢١	ظل الظلال	رمسيس لبيب	٢	١٢٣
٢٢	العشق الموت	محمود حنفي كاد	٣	٩٩
٢٣	العصافير تنزه ايضا	جار النبي الطور	٧	٥٢
٢٤	العصافير تؤرق صمت المدينة	نعمات البحيري	٨	٧١
٢٥	عفن	محمد عبدالسلام العمري	٣	٩٤
٢٦	عين لا تطرف	نعيم عطية	٥	٩٣
٢٧	غريبان	محمد صدقي	٣	٢٣
٢٨	في سبيل الحجاز	خالد منتصر	٧	٦١
٢٩	في الصباح	نورا أمين	٦	١٠١

مسلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٣٠	القرين	محمد عبد الملك	٣	٤٢
٣١	لا أبواب لهذا البيت	عبد الستار ناصر	٤	٨٥
٣٢	لا وقت للفتن والوجا	ادوار الخراط	١٢	٦٥
٣٣	لباس العاشقين	رفقى بدرى	٩	١٠٢
٣٤	اللعبة	حمدى البطران	٨	٨٢
٣٥	للكابه وقت	عاطف فتحي	٥	١١٦
٣٦	مجرد تماس	شمس الدين موسى	٦	٩٥
٣٧	المعدية	سمية رمضان	٩	٩٥
٣٨	مضحكات كونية	بدر الديب	٦	٧٦
٣٩	مضحكات كونية		٧	٤٩
٤٠	مضحكات كونية		٨	٦١
٤١	مضحكات كونية		١٠	١٠٩
٤٢	مضحكات كونية		١١	٧٢
٤٣	مضحكات كونية		١٢	٤٤
٤٤	المنتهى	مصطفى ابو النصر	٧	٥٥
٤٥	هلوسات جندي	نجم والى	١٢	٨٥
٤٦	هم صقب من حولك	نعيم عطية	٩	٢١
٤٧	مواجس متباينة	جمال عثمان همد	٨	٩٧
٤٨	هوية	عبدالوهاب الاسواني	٩	٣٥

هـ - المتابعات (٤١) متابعة

١	الاب جورج شحاته قناتى راهب الفلسفة	حسن طالب	٣	١١٤
٢	ابن رشد فى كتاب جديد	نجوى يونس	٦	١٢٩
٣	«احتفال خاص على شرف العائلة»	مصطفى منصور	٦	١٢٠
٤	انوار النبى كما قيمته فرقة ريبورتري	خالد حجازى	١٢	١٢٧
٥	ارابيسك . موزايكو فى حب مصر	هناء عبد الفتاح	٥	١٢٣
٦	ارض الاحلام يلوز بجائزة جمعية النقد	محمد بدر الدين	٣	١١٥
٧	اغنية (من غير ليه)	كمال اسماعيل	٦	١٢٧
٨	إنما رام بشر مثلتا	فريال كامل	١٢	١٢٢

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٩	بعد طول غياب.. يحضروا	هناء عبدالفتاح	٧	١١٣
١٠	تأملات في مهرجان المسرح التجريبي	صبرى حافظ	١١	١٠٥
١١	ترويض شكسبير	هناء عبدالفتاح	٥	١٣٠
١٢	تكريم مصطفى سويل في آداب الدنيا	أشرف أبو جليل	٣	١٢٠
١٣	جائزة نوبل والاعتراف بالهامشيين	ت/ أحمد عبدالمعلى حجازى	١١	١٠٢
١٤	الدير المحرق والمدوان الإرهابي	التحرير	٤	٤٢
١٥	رائد الدراما التليفزيونية الذى رحل فجأة	هناء عبدالفتاح	٣	١١٦
١٦	رحيل أنطونى برجس	ماهر شفيق فريد	١	١١٨
١٧	رحيل للقصص والروايات عبدالفتاح الجمل	شمس الدين موسى	٣	١١٧
١٨	رسالة بكتروا عن شعر الحداثة في مصر	عبدالوهاب داود	٧	١٢٢
١٩	الزعيم.. مسرحية جيدة الصنع	هناء عبدالفتاح	١	١٣١
٢٠	السينما المصرية في موسم	محمد بدر الدين	٦	١٢٥
٢١	السينما المكسيكية الجديدة	خالد أحمد حجازى	٩	١٢٦
٢٢	صالحون الشياطين الساس	محمد طه حسين	١١	١١٧
٢٣	في الذكرى الأولى لرحيل يحيى حقي	هيام أبو الحسين	١	١٠٩
٢٤	في انتظار عوبة المكتبة	سمير حنا صابق	٧	١١٠
٢٥	في مهرجان الاسكندرية السينمائي الدولي	هالة لطفي	١٠	١٢٩
٢٦	قراءة النص الثقافي العربي من خلال البناء الدرامي	طارق حسان	١٠	١٤٠
٢٧	ماريوق بين الكوميدي فرانسيز ولاميتافور	هناء عبدالفتاح	٤	١١٨
٢٨	المثقفون المصريون يرون على الازهاب الفكرى	التحرير	٢	١٣١
٢٩	مجلة المدى السورية	صالح سليمان عبدالعظيم	٣	١٢٥
٣٠	المخلص في المسرح المصري	محمد عبدالله	١١	١٢٦
٣١	مسار جديد للموسيقى المصرية	جهاد داود	٧	١١٧
٣٢	مقطعات من مهرجان القاهرة السينمائي	فريدة مرعى	١	١٢٤
٣٣	مع الاديب القاص ابراهيم فهمى	شمس الدين موسى	٤	١٢٢
٣٤	معرض سامح الميرفتى	ابراهيم فارس	٣	١٢٤
٣٥	ملاح سينما الأطفال في العالم ١٩٩٤	فريال كامل	١١	١٢٢
٣٦	المؤتمر التاسع للشعر بجامعة المنوفية	ظاهر البريرى	٢	١٤٠
٣٧	مهاجر يوسف شاهين	محمد بدر الدين	١٢	١٢٥
٣٨	مهرجان القاهرة الخامس لسينما الأطفال	ماجدة خير الله	١٠	١٣٥
٣٩	مهرجان للمسرح التجريبي	هناء عبدالفتاح	١٠	١٢٠

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٤٠	نص المشروع الخاص بتكوين اتحاد المثقفين	صلاح فضل	١٢	١١٩
٤١	وداعا كارل بوبر	ماهر شفيق فريد	١٠	١٢٥

و - الرسائل (٤٢) رسالة

١	ابن عربي في كتابة الغربة	ناجح جفام (باريس)	١١	١٤٤
٢	اختفاء المناير الأدبية	صبيح شحروى (فلسطين)	٦	١٤٨
٣	آخر أجيال الشعر العراقي	محسن مطلق الرمالي	١٢	١٤٧
٤	أكبر تجمع دولي أدبي في العالم	صبرى حافظ (كندا)	٥	١٤٣
٥	«أوليان»: جدل الثقة والحقيقة	صبرى حافظ (لندن)	٩	١٢٩
٦	باريس رهيو تحتفل بعيدها الأربعين	أحمد مرسى (نيويورك)	٦	١٣٢
٧	البريستويكا الأمريكية	صبرى حافظ (لندن)	٧	١٣٧
٨	بول كلى بين الفرشاة والنور	يحيى حجي (فبراير)	٨	١٤٠
٩	تحمية إدوارد أولبي إلى يوجين يونيسكو	أحمد مرسى (نيويورك)	٥	١٣٥
١٠	جان - لوى بارو في رحلته الأخيرة	أحمد عبدالمعطي حجازى (باريس)	٣	١٤٣
١١	حصار الحصار	بثينة الناصري (بغداد)	٢	١٥٠
١٢	دريدا يتحدث عن موته وموت التفكيك	أحمد مرسى (نيويورك)	٣	١٣٧
١٣	الدلالة والمضمون في «تشديد البحر»	خليل عودة (فلسطين)	٩	١٤٦
١٤	رالف إليسون (١٩١٤ - ١٩٩٤)	أحمد مرسى (نيويورك)	٧	١٣٨
١٥	رامبو لم يعد في الشارع	أحمد عبدالمعطي حجازى (عدن)	٤	١٤٩
١٦	رسائل الشاعرة «إليزابيث بيشوب»	أحمد مرسى (نيويورك)	٨	١٢٢
١٧	السؤال اللطيف في قابس»	إبراهيم عبدالمجيد (تونس)	١	١٥٠
١٨	الشاعرة اناتوليخ والعودة للوطن	دورثا متولى (وارسو)	٥	١٥٠
١٩	الشاعر ملاكما	اسماعيل صبرى (باريس)	١٠	١٤٦
٢٠	العالم في جاليري العالم الثالث في برلين	كريم الاسدي (برلين)	٦	١٥٩
٢١	فرانسيس بيكن مصور الاغتصاب في ذاكرة الأولى	يحيى حجي (فينا)	٩	١٣٨
٢٢	الفرنسيون ينجون إلى بيرمنجهام	نورا أمين (باريس)	٩	١٣٥
٢٣	الفنان جيانج وخزائنه	أحمد على أحمد (كين)	٧	١٥٠

مستسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٢٤	قراءة متأخرة للبينالي	يحيى حجي (فلسطين)	٤	١٣٣
٢٥	ليالي مانهاتن الشعري	أحمد مرسى (نيويورك)	١	١٤٠
٢٦	مارجريت دروا روائية وبطلة	اسماعيل صبرى (باريس)	٦	١٤١
٢٧	مالطة ٩٤ - مهرجان مسرحى جديد	هنا عبد الفتاح (بولنده)	١٠	١٥٠
٢٨	محاكمة فنان وشاعر	مروان العلان (الأردن)	١١	١٥٠
٢٩	محاكمة ما بعد الحداثة	أحمد مرسى (نيويورك)	٢	١٤٥
٣٠	المرأة والوعى بالذات من خلال الأدب	اسماعيل صبرى (باريس)	٤	١٢٥
٣١	المسرح الهولندى بعيدا عن المحرقة	هنا عبد الفتاح (وارسو)	٨	١٤٦
٣٢	مسرحية غير صهيونية لكاتب صهيونى	صبرى حافظ (لندن)	٨	١٣١
٣٣	معرض جديد فى برشلونه	لوث جارتيا (اسبانيا)	٣	١٥٠
٣٤	الملتقى الثانى للشعر العربى الهولندى	محمد سليمان (امستردام)	٧	١٤٣
٣٥	ملحمة ضوء لغة إخراجية جديدة	أحمد مرسى	١٢	١٤١
٣٦	«مهرة الولي» أم محنة التبعية	مجدى يوسف (برازيليا)	٣	١٤٧
٣٧	ميلينا ميركورى - رحيل فنانة	حسن طلب (اثينا)	٤	١٤٥
٣٨	ندوة التشخيص فى روتردام	فريال جبورى غزول	١٢	١٤٤
٣٩	الوجل والذهب	اسماعيل صبرى (باريس)	١	١٤٧
٤٠	وفاة يوجين يونيسكو..	اسماعيل صبرى (باريس)	٥	١٤٠
٤١	وقفه مع الأعمال الأدبية الجديدة	صبغى شمروى (فلسطين)	٧	١٤٧
٤٢	الين جيسبرج «التروبادور الهيبى»	أحمد مرسى (نيويورك)	١١	١٣٧

ز - الفن التشكيلي (١٢) دراسة وملزمة بالالوان

١	استئلة الموت فى التراث الفنى	للتحرير	٥	١٣
٢	استدارات التلال الوردية	منى السعودى	٣	١٠٢
٣	تحية حليم الفنانة الى ارتبطت بقضايا الانسان	مختار الحطار	١	١٣
٤	ثنائية/ القائمة فى اعمال حازم بدوى	مارى تروين عبدالمسيح	٤	٦٧
٥	جاذبية سرى وفرحة الحياة	مختار الحطار	٧	٤٥
٦	الدلالة الاسطورية فى اعمال محمد حسن القباني	مجدى قناوى	١٠	٦١
٧	عبدالنعم القصاص أناشيد الوطن	صلاح أبو ناز	٩	٦١
٨	مدخل إلى عالم الفنان: أبو خليل لطفي	محمود بقتشيش	٦	٨١

مستند	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٩	محمد عبلة وتحولات السلم والشباب	صلاح ابو نوار	١٢	
١٠	المسافر خاتمه	عصمت والى	٨	٥٤
١١	نماذج من الفن القبطى	ايزاك فانورس	٢	
١٢	وجوه مريان قصاب واقنعت	عيسى علاونه	١١	

ح - تعقيبات (٨) تعقيبات

١	التراث القبطى تراث لكل المصريين	صلاح الدين محسن	٧	١٢٥
٢	حرية النشر حرية الابداع	محمد عبدالرحمن يونس	٣	١٣٥
٣	حول عدد ابداع فبراير ١٩٩٤	بيومى قنديل	٣	١٣٤
٤	شبطنة الآخر	صلاح راشد	١٢	١٣٩
٥	الصوت والصدى فى وليست زيرجدة	سيد محمد السيد	١	١٣٥
٦	تعقيب	كمال فريد اسماعيل	٤	١٥١
٧	تعقيب	ماهر شفيق فريد	١١	١٢٩
٨	تعقيب على تعقيب	انوار الخراط	١٢	١٣٨

ط - حوارات (٣) حوار

١	حوار بين كورسوا وماركينز	د/ نجم والى	٨	٤٨
٢	حوار مع الكاتبة البنجلاديشية تسليما نسرين	د/ حياة الشيمى	١٠	١١٣
٣	شكسبير وبروكليف يلتقيان	مجدى فرج	١٢	١٢٩

ى - المكتبة (١٢) مكتبة

١	الاسلام السياسى	أسرة رمزى	١٢	١٣٥
٢	انغام الموت فى مجرى العيون (عربية)	عبدالرحمن ابو عوف	٦	١١٢
٣	دركات الدم وشهادة جيل (عربية)	عبدالرحمن ابو عوف	٩	١٢٢
٤	جلود الحرية فى الخطاب الادبى (عالمية)	رمضان بسطاويسى	٨	١١٥

مستلسل	الموضوع	المؤلف	العدد	الصفحة
٥	درويش ومثيف ووزيع فى مدرجات جامعة المنيا (عربية)	اشرف أبو جليل	٨	١١٩
٦	«سقوط المطر» رحلة فى عالم القصة (عربية)	كمال عمارة	٣	١٢٠
٧	صورة للمرأة صورة للرجل (عربية)	شمس الدين موسى	١٠	١٤٣
٨	علم الجمال عند ادرنو (عربية)	كريم عبدالسلام	٣	١٢٧
٩	قبطى شاهد على العصر (عربية)	شمس الدين موسى	٢	١٤٢
١٠	القادم إلى النهار (عالمية)	منمية يحيى رمضان	٤	١١٣
١١	معالم خريطة جديدة للرواية العربية (عربية)	شمس الدين موسى	١١	١٢٠
١٢	وجوهية النص ونيوان بعض الوقت (عربية)	فتحي عبدالله	١١	١٢٤

ك - فصل من رواية (٢)

١	تفريغ الكائن	خليل النعيمي	٤	٩٣
٢	سودات بائدة	ادوار الخراط	٩	١٠٣

ل - مسرحيات (١) مسرحية

١	الجدار	شاكر خصباك	٨	١٠١
---	--------	------------	---	-----



جدول رقم (٣)
المؤلفون

مستند	الاسم	رقم الموضوع	الرزم
١	أسرة رمزي	٤٧	د
٢	ابراهيم الخطيب	١	م
٣	ابراهيم داود	٥	ش
٤	ابراهيم عبدالمجيد	٦٢	ش
٥	ابراهيم عيسى	١٦	ر
٦	ابراهيم فارس	٧٣	د
٧	احمد اسماعيل	٣٢	مت
٨	احمد الشيخ	٧٢	د
٩	احمد عبدالعطي حجازي	١٦	ق
		٢	ف
		٣	ف
		٧	ف
		٩	ر
		٥	ف
		١٤	ش
		٥٤	ر
		٤	ف
		٦	ف
		٧٠	ش
		٨	ف
		٣٦	ش
		١١	مت
١٠	احمد عثمان	٤٠	د
١١	احمد علي احمد	٢٢	ر
١٢	احمد عمر شاهين	٣٢	د
١٣	احمد غازي	٥٠	ش
١٤	احمد كمال زكي	٥١	د
١٥	احمد مرسى	٢٤	ر
		٢٨	ر
١٦	احمد يمانى	١٦	١٦
	ادوار الخراط	١٧	١٧
١٨	اسماعيل صبرى	٣٦	ر
		٢٩	ر
		٣٧	ر
		٢٥	ر
		١٨	ر
	اسماعيل عقاب	٨	ش
	اشرف ابو جليل	١٠	مت
		٤	م
	امجد ريان	٦٨	ش
	امينة زيدان	٦	ق
	ايزاك فانوس	٥٦	د
		١٢	فن
	ايمن حمدى	٢٥	ش
	البابا شنودة	٧٣	ش
	بهاء ولد بديرة	١٠	ش
		١١	ر
		٨	ر
		٥	ر
		١٣	ر
		١٥	د
		٣٩	د
		٢٨	د
		٣٩	ر
		٣٥	ر
		٧٥	ش
		٦١	ش
		٢	نص
		٣٢	ق
		٩	د
		٤١	د
		٣٦	ر
		٢٩	ر
		٣٧	ر
		٢٥	ر
		١٨	ر
		٨	ش
		١٠	مت
		٤	م
		٦٨	ش
		٦	ق
		٥٦	د
		١٢	فن
		٢٥	ش
		٧٣	ش
		١٠	ش

مستعمل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
--------	-------	-------------	-------

٤١	حلمى سالم	١٥	ش
٤٢	حمدانى الزنكرى	٤٢	د
٤٣	حمدى البطران	٣٠	ق
٤٤	حياة الشيمى	٢	ح
٤٥	خالد أحمد حجازى	١٩	مت
		٤	مت
٤٦	خالد حمدان	٢١	ش
٤٧	خالد منتصر	٢٥	ق
٤٨	خليل عودة	١٢	د
٤٩	خليل النعيمى	١	نص
٥٠	خيري شلبى	١٢	ق
٥١	دورتا متولى	١٧	د
٥٢	راغب حبش مفتاح	٧٨	د
٥٣	رضا العربى	٢٩	ش
٥٤	رفقى بدوى	٢٩	ق
٥٥	رمسيس لبيب	١٨	ق
٥٦	رمضان بسطاويسى	٢	م
٥٧	زين السقاف	٣	ش
٥٨	شحر عبدالرازق	٣٨	د
٥٩	سلوى النعيمى	٤	ق
٦٠	سليمان نسيم	٢١	د
٦١	السماح عبدالله	٢	ش
٦٢	سمية يحيى رمضان	٩	م
		١٦	د
		٣٣	ق
		١٩	د
٦٣	سميع شعلان	٥٣	د
٦٤	سميحة عبدالشهيدي	٢٢	مت
٦٥	سمير حنا صادق	٨١	د
٦٦	سمير سرحان	٢٥	د
٦٧	السيد امام	٤٨	د
٦٨	سيد محمد السيد	٤	ت
٦٩	شاكى خصبياك	١	مس

مستعمل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
--------	-------	-------------	-------

٢٧	بثينة الناصرى	١٠	د
٢٨	بدر الديب	٧١	د
		٣٤	ق
		٣٥	ق
		٣٦	ق
		٣٧	ق
		٣٨	ق
		٤٣	ق
٢٩	بيومى قنديل	٣	ت
٣٠	التحرير	٢٦	مت
		١٢	مت
		١	فن
٣١	جار النبى الحلوى	١٩	ق
٣٢	جرچس شكرى	٢٤	ش
٣٣	جمال صنفى	٨٤	د
٣٤	جمال الغيطانى	٩	ق
٣٥	جمال عثمان محمد	٤١	ق
٣٦	جمال القصاص	٧	ش
		٣٩	ش
٣٧	جهاد داود	٢٩	مت
٣٨	هازم هاشم	٣٦	د
٣٩	حسن خضر	٥٧	ش
٤٠	حسن طلب	٣٧	د
		١	مت
		٣٥	د
		١١	د
		٦٦	د
		٧٤	د
		٣٢	ش
		١	ف
		٣٣	ش
		٥٥	ش
		٦	ف

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٨٧	عاطف فتحي	٣١	ق
٨٨	عباس محمود عامر	٤٥	ش
٨٩	عباس محمود العقاد	٤٥	ش
٩٠	عبد الحكيم حيدر	١٣	ق
٩١	عبد الرحمن أبو عوف	١	م
٩٢	عبد الرزاق عبد الواحد	٢	م
٩٣	عبد الستار ناصر	٥٦	ش
٩٤	عبد العزيز الحاجي	٢٨	ق
٩٥	عبد العزيز موالى	٦٩	ش
٩٦	عبد الطيف عبد الحليم	٤٠	ش
٩٧	عبد المنعم الباز	٤٥	د
٩٨	عبد المنعم تليمة	٩	ق
٩٩	عبد المنعم رمضان	٥٥	د
١٠٠	عبد المنعم عواد يوسف	٦٩	د
١٠١	عبد الناصر صالح	٥٢	ش
١٠٢	عبد الوهاب الاسرائيلى	٧٧	ش
١٠٣	عبد الوهاب البياتى	٧١	ش
١٠٤	عبد الوهاب داود	١١	ش
١٠٥	عز الدين المناصرة	٧٢	ش
١٠٦	عزى عبد الوهاب	٦١	ش
١٠٧	عصمت والى	٤٢	ق
١٠٨	على الشلاه	٣٠	ش
١٠٩	على عفيفى	١٦	مت
١١٠	عيسى علاونة	٣٧	ش
١١١	غادة عبد المنعم	٨٨	ش
١١٢	فاروق سلوم	٩	فن
١١٣	فاروق شوشة	٣٥	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
٧٠	شريفي الشافعى	٢٠	ش
٧١	شريعة الشمالان	٢	ق
٧٢	شعبان يوسف	١٧	ش
٧٣	شمس الدين موسى	٨	م
٧٤	شوقى شفيق	١٥	مت
٧٥	صالح سليمان عبد العظيم	٣٢	مت
٧٦	صالح راشد	٢٢	ق
٧٧	صباحى شمروى	٦	م
٧٨	صبرى حافظ	١٠	م
٧٩	صلاح أبو نار	٥٩	ش
٨٠	صلاح الدين محسن	٢٧	مت
٨١	صلاح فضل	٥	ت
٨٢	صلاح قنصوه	٢	ر
٨٣	طارق حسان	٣٨	ر
٨٤	طاهر البربرى	١٧	د
٨٥	ظبية خميس	٣٩	د
٨٦	عادل عزت	٦	ر
		٣١	ر
		٤	ر
		٨	مت
		٢٦	د
		٧	فن
		٩	فن
		١	ت
		٧	د
		٩	د
		٤٠	مت
		٢	د
		٢٤	مت
		٣١	مت
		١٦	ش
		٢٣	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١٣٥	ماجدة خير الله	٣٥	مت
١٣٦	مارى تريز عبدالمسيح	٤	فن
١٣٧	ماهر حسن	٣٦	ش
١٣٨	ماهر شفيق فريد	١٤	مت
		١٠	د
		٧٩	د
٣٧		٣٧	مت
٦		٦	ت
١٣٩	مجدى قناوى	٦	فن
١٤٠	مجدى فرج	٣	ح
١٤١	مجدى يوسف	٣٤	ر
١٤٢	محسن مملك الرملى	٣	ر
١٤٣	مختار العطار	٣	فن
١٤٤	مروان العلارنة	٥	فن
١٤٥	مريد البرغوثى	٣٧	ر
		٦٦	ش
		٦٥	ش
		٥٦	ش
١٤٦	محمد ابراهيم ابو سنة	١٤	ش
		٦٢	د
١٤٧	محمد احمد حمد	٧٦	ش
١٤٨	محمد بدر الدين	٥	مت
١٤٩	محمد التهامى	١٨	مت
١٥٠	محمد حافظ صالح	٣٧	مت
١٥١	محمد الصامسى	٢٨	ش
١٥٢	محمد الخالدى	٨	ق
١٥٣	محمد خلف الله	٤٧	ش
١٥٤	محمد سعيد العشمارى	٦٤	ش
١٥٥	محمد سليمان	١	ش
		١٢	د
		٩	ش
		٣٣	ر
		٧٤	ش

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الرمز
١١٤	فاطمة قنديل	٢٧	ش
١١٥	فتحي عبدالصميع	٣٩	ش
١١٦	فتحي عبدالله	٦٤	ش
		٤٦	ش
		١١	م
١١٧	فتحي غانم	٨٠	د
١١٨	فتحي فرغلى	١٩	ش
١١٩	فريال جبورى غزول	٢٨	ر
١٢٠	فريال كامل	٣٤	مت
		٨	مت
١٢١	فريدة مرعى	٣٠	مت
١٢٢	فؤاد بدوى	٤٢	ش
١٢٣	فؤاد قنديل	٣	ق
١٢٤	فوزى على الدينارى	٧	ق
١٢٥	كامل الرملى	٧٧	د
١٢٦	كريم الاسدى	١٩	ر
		٧٢	ش
١٢٧	كريم عبدالسلام	٧	م
١٢٨	كمال اسماعيل	٦	مت
١٢٩	كمال عمارة	٥	م
١٣٠	كمال فريد اسحاق	٦٥	د
		٥	ت
١٣١	لطفى عبدالنديم	٤٩	د
		٤٤	د
		٢٣	د
		٣٣	د
		٣	د
		٣٢	د
١٣٢	لطيفة النليمى	١٠	ق
١٣٣	لوث جارتيا كاستنتيون	٣٢	ر
١٣٤	ماجد موريس ابراهيم	٣٠	د
		٢٠	د
		٢٤	ر

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الزمن
١٨١	محمود تسييم	٢	ش
		٢٦	ش
١٨٢	مراد وهبه	٦٧	د
		٦٨	د
		٦٤	د
		٢٠	د
		٤٦	د
		٥٢	د
		٥٨	د
		٣١	د
		٧٥	د
		٣٧	د
		٢٩	د
١٨٣	مسكويه	٣٩	ق
١٨٤	مصطفى أبو النصر	٣	ق
١٨٥	مصطفى الأسمر	٣	ق
١٨٦	مصطفى منصور	٣	مت
١٨٧	مصطفى ناصف	٣٧	د
		٥٩	د
		٨٢	د
		١٤	د
١٨٨	منى أبو سنه	٨٢	د
		٢	د
١٨٩	منى السعودى	٢	د
١٩٠	منيرة عبدالنعم كريان	٤٣	فن
١٩١	ميسلون هادى	١٤	ق
١٩٢	ميلاد حنا	٢٢	د
		١٥	د
١٩٣	ميلاد زكريا يوسف	٧٩	ش
١٩٤	ميثا بديع عبدالملك	٤	د
١٩٥	تاجع جفام	١	د
١٩٦	ناصر الطلوانى	١٥	ق
١٩٧	نبيل على	٦	د
١٩٨	نبيل فرج	٥٧	د
		٦٣	د

مسلسل	الاسم	رقم الموضوع	الزمن
١٥٦	محمد الشهاوى	٤٤	ش
١٥٧	محمد صدقى	٢٤	ق
١٥٨	محمد طه حسين	٢٠	مت
١٥٩	محمد عبدالله	٢٨	مت
١٦٠	محمد عبدالرحمن المر	١٧	ق
١٦١	محمد عبدالرحمن يونس	٢	ت
١٦٢	محمد عبدالسلام العمرى	٢٢	ق
١٦٣	محمد عبدالقادر سبيل	٨٠	ش
١٦٤	محمد عبداللطيف	١	د
١٦٥	محمد عبدالملك	٢٧	ق
١٦٦	محمد على شمس الدين	٦٠	ش
١٦٧	محمد على الكردى	٨٤	د
١٦٨	محمد غيطاس	٥٤	د
١٦٩	محمد فتحى	٨	د
		٥	د
		٦٢	ش
١٧٠	محمد فريد أبو سعدة	٦٧	ش
		٦١	ش
١٧١	محمد فهمى سند	٦	ش
١٧٢	محمد الفيتورى	٤٨	ش
١٧٣	محمد القيسى	٧٨	ش
١٧٤	محمد محمود عبدالرازق	١٥	د
١٧٥	محمد مستجاب	٨	ق
١٧٦	محمد أحمد العشيرى	٦٠	د
		١٧	د
١٧٧	محمد أمين العالم	٣٤	د
		٣٥	د
		٥٠	د
		٧٠	د
		٧٦	د
١٧٨	محمد يقشيش	٨	فن
١٧٩	محمد حنفى	٥	ق
١٨٠	محمد حنفى كساب	٢١	ق

مسلسل الأسم رقم الموضوع الرمز

مت	١٣		
مت	٢٥		
مت	٤		
مت	٩		
مت	٧		
د	٣٠		
د	٢٦		
مت	٣٦	هيام أبو الحسين	٢٠٩
ش	٢٢	وليد منير	٢١٠
ش	١٣		
د	١٣	وليم سليمان قلادة	٢١١
ش	٥٣	ياسر الزيات	٢١٢
د	٢٣	يحيى حجي	٢١٣
د	٧		
د	٢٠		
ش	٩	يسرى خميس	٢١٤
ش	٦٣	يوسف ادواد وهيب	٢١٥

مسلسل الأسم رقم الموضوع الرمز

١٩٩	نجم والى	١	ح
		٤٥	ق
٢٠٠	نجوى يونس	٢	مت
٢٠١	نعمات البحري	١	ق
		٢٠	ق
٢٠٢	نعم عطي	٢٣	ق
		٤٠	ق
٢٠٣	نورا امين	٢٦	ق
		١٨	د
		٢١	د
		٢٠	د
٢٠٤	نوفل نبوت	١٨	ش
٢٠٥	هاتف الجناحي	٤١	ش
٢٠٦	هالة لطفى	٣٤	ش
		٢٣	مت
٢٠٧	هدى حسين	١٢	ش
٢٠٨	هناء عبدالفتاح	١٧	مت

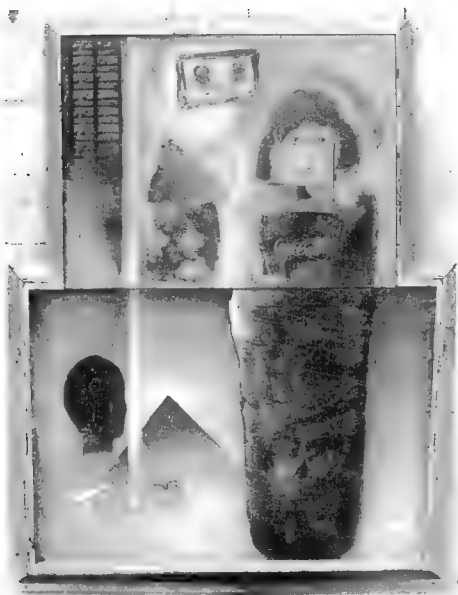


كتشاف أصدقاء إبداع ١. الشعر

مستند	المؤلف	الموضوع	الصفحة
١	إلى الشاعر محمود درويش	محمد عبد الوهاب	١٠٤
٢	إليك أعود	مى أبو الليل	٢
٣	أمى والهبة	سيد عبد العاطى	٤
٤	بدائية القلب	رأفت محمد السنوسى	٨
٥	البرص	عصام الدين أحمد أمين	٧
٦	حب فى رمال المدينة	محمد عبد الحميد عامر	٨
٧	حنطة	محمد سنور	١٠
٨	خقام	عبد الرحيم الماسخ	٦
٩	نمعتان	محمد أحمد عبد الرحيم	٨
١٠	رحيل وطن	أحمد محمد النقيب	١٢
١١	رذائل	صابر خطاب	٨
١٢	الشاهد	حمدى زيدان	٤
١٣	شمس الحرية لاحت بشائرها	إبراهيم أحمد عبدالفتاح	٦
١٤	صخب فى إيقاع الدمشق	حنان محمد محمد خاطر	١٠
١٥	صراع	عزة حجاج	١٠
١٦	طقوس	عبد الرحمن داود	١٢
١٧	الغرف السوداء	فاطمة التيتون	٦
١٨	فاطمة	محمود عباس	٤
١٩	قلعة ليل	فدوى محروس	٨
٢٠	قصص قصيرة جداً	دنيا الأمل اسماعيل	١٢
٢١	من أنت	أحمد محمود عفيفى	٨
٢٢	من قصيدة ديوان الأصدقاء	السيد التحفة	١٢
٢٣	ميراث الرمل	سامح الحسينى عمر	٢
٢٤	الميليشيات	كاميليا عبدالفتاح	٦
٢٥	نفس الأشياء ثمانية	ياسر شعبان	١٢
٢٦	وطني	أشرف الجيلانى	٦
٢٧	ويوم تبعثون	أشرف الخضرى	٤
٢٨	هذا وطن يقام	مشام حريى	٤

كتشاف أصدقاء إبداع
ب - القصة

الصفحة	العدد	المؤلف	الموضوع	مسلسل
١٥٤	٥	جيلان فهمي	إرتحال	١
١٥٥	١١	يسرى كمال	أسرتان	٢
١٥٥	٩	نهلة فاروق	أيام صافية	٣
١٥٥	٧	مريم عبدالسلام	بلا عنوان	٤
٥٥	٣	مجدى عبدالعزيز يوسف	التركة	٥
١٥٥	١	محمود عبد المطلب الأشهب	السفر فى الزمن المجهول	٦
١٥٦	١١	فشام محمد محى الدين	شبح وزجاجة وامرأة	٧
١٥٦	٩	محمود أبو عيشه	المنفعة	٨
١٥٤	٩	عادل موسى يعقوب	الكمبيوتر العاشق	٩
١٥٤	١	على محمود برعى	لحن الكلمات	١٠
١٥٣	٥	محمد محمود محمد	ليل	١١
١٥٦	١	سلوى عنان	ماذا بعد الغروب	١٢
١٥٥	١١	محب فهمي عطية	مرسى والحصار	١٣
١٥٥	٥	محمد أحمد ابراهيم يس	المسيدس وراكبها العجيب	١٤
١٥٣	١١	خميس محروس عبد الرحيم	نهاية أحلام جميلة	١٥
١٥٤	٣	عصام راسم	هوذا ياسيدى	١٦



لوحة للفنان ثروت البحر من معرضه الأخير

Bibliotheca Alexandrina



0532193